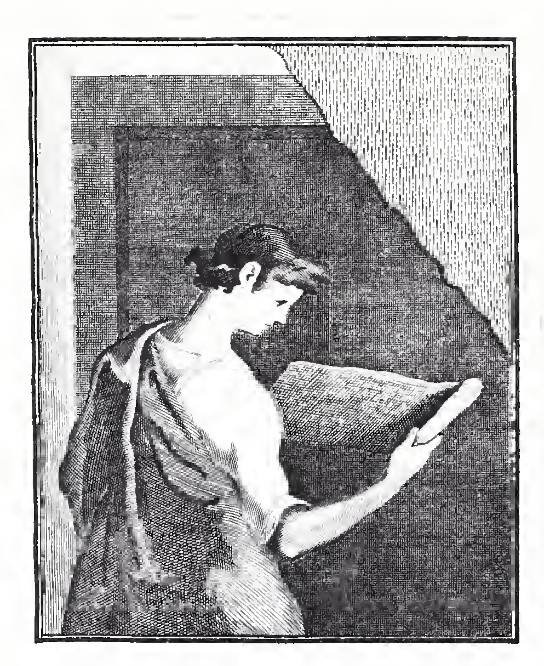






LES
STATUES DE TERRE CUITE
DANS L'ANTIQUITÉ

GENÈVE
IMPRIMERIE W. KÜNDIG & FILS

LES
STATUES DE TERRE CUITE
DANS L'ANTIQUITÉ

SICILE, GRANDE-GRÈCE, ÉTRURIE ET ROME

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE

PAR

W. DEONNA

ANCIEN MEMBRE ÉTRANGER DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES

Avec 23 figures dans le texte.

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS

ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR

Librairie des Écoles Françaises d'Athènes
et de Rome, du Collège de France et de l'École Normale Supérieure

4, RUE LE GOFF, 4

1907



La Faculté des Lettres et des Sciences sociales, sur le préavis d'une commission composée de MM. les Professeurs Francis De Crue, Edouard Naville et de M. Alfred Cartier, Administrateur des Musées, autorise l'impression de la présente thèse, sans entendre par là exprimer d'opinion sur les propositions qui s'y trouvent énoncées.

Genève, novembre 1907.

Le Doyen de la Faculté :

Paul DUPROIX.

A M. Maxime Collignon

Membre de l'Institut

AVANT-PROPOS

On a, en général, accordé peu d'attention aux statues de terre cuite. Certains ouvrages de céramique mentionnent l'emploi de l'argile dans la statuaire, rappellent les textes des auteurs anciens qui le confirment, citent quelques monuments de cette branche de la plastique qui sont parvenus jusqu'à nous, mais tout cela d'une façon fort sommaire. Quelques articles ont été consacrés à l'étude de statues en terre cuite déterminées, et donnent parfois plus de détails.

Mais il manque un travail d'ensemble. J'ai publié récemment quelques pages sur la statuaire céramique en Grèce[1], réunissant les textes et les matériaux qui peuvent illustrer cette question dans cette région. Il m'a paru intéressant de continuer ces recherches, par l'étude de la statuaire céramique en Sicile et en Italie. J'ai groupé ici le plus grand nombre possible de matériaux, et je suis

[1] *Les statues de terre cuite en Grèce*, Paris, Fontemoing, in-8°, 1906. La tête de Pan (p. 64, n° 18) est moderne. Furtwängler, *Neuere Fälschungen von Antiken*, p. 23. Rec. : *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1906, p. 541-2 ; *Revue critique*, 1906, p. 481 ; *Revue des Etudes grecques*, 1906, p. 326 ; *Classical Review*, 1906, p. 477 ; *Revue des Etudes anciennes*, 1907, p. 99 ; *Revue arch.*, 1906, II, p. 465 ; *Wochenschrift für Klass. Phil.*, 1907, n° 12, p. 313 ; *Berliner Philol. Wochenschrift*, 1907, p. 372-3.

arrivé à grossir quelque peu le nombre des monuments connus de la plastique en terre. Je ne me flatte pas d'avoir dressé une liste complète, car il se peut que des monuments intéressants aient échappé à mon attention.

J'ai souvent hésité dans le choix des matériaux.

Devais-je m'occuper exclusivement des œuvres qui rentrent dans le domaine de la grande statuaire par leurs qualités d'exécution et de style, ou aussi des productions plus humbles, industrielles, sans valeur artistique? J'ai pris le parti de m'intéresser presqu'uniquement aux monuments de la première catégorie, tout en mentionnant d'une manière rapide quelques-uns de la seconde.

Enfin, il était souvent difficile de faire le point de départ entre la statue et la figurine. Le critère de dimension était le seul possible. Je me suis donc occupé des œuvres de grandeur naturelle, ou à peu près, ou dépassant en tout cas de beaucoup la moyenne ordinaire des productions céramiques.

Je ne répéterai pas, sur la statuaire en terre, les généralités que j'ai données dans mon précédent travail, auquel je renvoie pour plus amples informations[1], ainsi que pour la bibliographie générale du sujet[2]. Je me suis contenté de les résumer à la fin de cet ouvrage et d'ajouter quelques détails sur les procédés de fabrication des statues en terre cuite, ainsi que sur les rapports de cette classe céramique avec les autres branches de la statuaire.

Il me reste à mentionner qu'en dehors de la Grèce, de l'Italie, la plastique en argile fut fort pratiquée sur un autre point du monde antique, à Chypre. L'étude des monuments chypriotes forme le sujet d'un autre travail[3].

[1] P. 7-18.

[2] P. 7, n. 1.

[3] *La statuaire céramique à Chypre*, in-8°, 17 p. Genève, Kündig, 1907.

Je tiens à remercier ici M. Collignon, membre de l'Institut, qui m'a suggéré l'idée d'entreprendre ce travail, et a bien voulu m'aider de ses conseils. C'est à lui que je dédie ces quelques pages, en témoignage de respectueuse reconnaissance.

I

LA FABRICATION DES STATUES EN TERRE[1]

« Argilla quidvis imitaberis uda. »
Horace. Ep. II, 8.

La qualité de la terre.

Tandis que les fabricants de figurines se servaient généralement d'une argile bien homogène et parfaitement épurée, les fabricants de statues en terre employaient une argile de qualité grossière[2], souvent mêlée de sable, de petits cailloux, de fragments de briques. Cette grossièreté n'est pas due à la négligence de l'ouvrier, puisqu'on la rencontre dans les statues les mieux modelées : c'est une nécessité de la technique. Il se peut que les petites pierres mêlées à la terre aient eu quelque avantage dans

[1] Sur la fabrication des statues en terre : Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1132 sq.; Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste*, II, p. 113 sq. ; Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XXII, sq. ; O. Müller, *Handb. d. Arch.*, 1848, p. 420, etc.

[2] Blümner, *op. cit.*, II, p. 136 ; Campana, *Antiche Opere in Plastica*, p. 22 ; Clarac, I, p. 31 ; Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur*, p. 183 ; Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 49.

la cuisson, aient empêché l'argile de se fendre, ou aient donné plus de cohésion à la statue[1].

On remarque parfois que la qualité de l'argile n'est pas la même dans les différentes parties d'une même statue. Ainsi, dans le corps de la statue, l'argile pourra être grossière, tandis qu'elle sera plus fine dans les parties qui doivent être plus soignées. C'est ce que l'on constate, par exemple, dans le sarcophage étrusque du Musée national de la Villa Giulia, à Rome[2] où les mains des personnages sont en une terre épurée, différente de celle qui est employée dans le reste du corps.

Pour dissimuler la terre grossière qui formait le corps de la statue, on en polissait soigneusement la surface, ou encore, on la recouvrait d'une couche d'argile plus fine et soigneusement épurée[3] qui cachait ainsi les imperfections du noyau, et permettait aussi de donner aux détails toute la finesse désirable. Cette couche se trouve dans toutes les œuvres de facture un peu soignée, surtout à l'époque archaïque, dans la plastique céramique du VIe siècle, où, à l'imitation de la technique des vases, elle est parfois d'une couleur différente[4] de celle du noyau. C'est elle qui

[1] Les exemples sont nombreux : mentionnons, entre autres, le sarcophage de Caere, du British Museum, fait d'une argile mêlée de fragments de briques (Murray, *Handb. of greek arch.*, 1892, p. 331 ; ci-dessous, p. 183), les fragments de statues archaïques de Mégare (*Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, p. 309 ; ci-dessous, p. 51), où l'argile est mêlée de cailloux volcaniques.

[2] *Monum. ant.*, VIII, p. 528 ; ci-dessous, p. 184.

[3] *Fondation Piot, Monuments et Mémoires*, VI, 1899, p. 134 sq. ; Deonna, *op. cit.*, p. 25, 49. Ex. : Fragments de Mégare (*Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, p. 309) ; ci-dessous, p. 51 ; torse de guerrier, Rome, p. 103 sq. ; statues d'un fronton de Rome, p. 159 sq., etc.

[4] Ex. Nikè d'Olympie, argile jaunâtre sur argile rouge, Deonna, *op. cit.*, p. 44, n. 1 : fragments d'acrotères de Delphes, *ibid.*, p. 40 ; d'Athènes, *ibid.*, p. 37 ; statue de l'Acropole, *ibid.*, p. 49, etc.

souvent donne la couleur des parties nues, le visage, les mains, les pieds, tandis que le reste de la figure est peint[1]. Ainsi la teinte même de l'argile pouvait concourir à la polychromie de la statue.

Le modelage.

L'ouvrier commençait par mouiller l'argile dont il voulait se servir[2], puis se mettait à la modeler.

A l'époque archaïque, le céramiste qui façonne des statues ne se distingue souvent pas du potier ; il conçoit son œuvre comme un vase[3], ce que confirment de nombreux fragments où l'on saisit distinctement un procédé de fabrication analogue à celui des vases. Ces fragments ont été évidemment façonnés au tour. L'ouvrier a tourné une sorte de cylindre ressemblant au tronc de la statue ; sur cette première ébauche, il a appliqué une seconde couche d'argile qui lui a permis de modeler les divers détails. C'est ce que l'on remarque dans la statue féminine archaïque de l'Acropole[4], dont l'apparence est celle d'un tuyau et où l'on peut distinguer plusieurs épaisseurs d'argile ; dans les statues archaïques chypriotes[5], entre autres dans une tête féminine du Louvre (n° 88) qui s'adapte sur

[1] Ex. nombreux à l'époque archaïque, Deonna, *op. cit.*, p. 37 sq., 40 sq., 44 sq., etc. ; fronton de Rome du Ier siècle avant J.-C., le nu des visages féminins, ci-dessous, p. 171, n° 7 ; 172, n° 8.

[2] Blümner, *op. cit.*, II, p. 116

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 11 sq.

[4] *Ibid.*, p. 13, 48.

[5] Heuzey, *Figurines antiques de terre cuite*, p. 145, 146, 161 ; Deonna, *op. cit.*, p. 13.

un cou tournassé exactement comme le col d'une jarre de grosse poterie[1]. A Chypre, ces grandes figures étaient toujours montées à la main, comme les vases de grandes dimensions, à l'aide de bandes de terre superposées ; certaines parties délicates, les bras, les pieds, étaient seules rapportées.

La même technique se rencontre dans des figures votives de Praesos[2].

Les statues ainsi obtenues ont un aspect cylindrique, le corps est sans modelé, les détails sont indiqués par un léger relief, et surtout par la peinture, comme si le modeleur ne voulait pas modifier la forme arrondie qu'il avait obtenue sur le tour.

Ce procédé de modelage ne se rencontre que dans les statues les plus anciennes.

On procédait d'habitude autrement. L'ouvrier pouvait pétrir l'argile par morceaux séparés, qu'il rassemblait avant la cuisson[3]. Ainsi travaillait Prométhée, lorsqu'il façonnait l'homme dans la terre humide[4]. On constate par exemple l'emploi de ce procédé dans les figures féminines de Praesos[5], dont la partie inférieure a été rajoutée à la ceinture pendant que l'argile était encore fraîche[6].

[1] Heuzey, *op. cit.*, p. 161.

[2] Deonna, *op. cit.*, p. 57.

[3] Blümner, *op. cit.*, II, p. 116 ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1133.

[4] Phèdre, IV, 16 :

auctor vulgi fictilis,.....
naturae partis, veste quas celat pudor,
cum separatim toto finxisset die.....

Sur Prométhée modeleur, Deonna, *op. cit.*, p. 19 ; ci-dessous, p. 18.

[5] *Ibid.*, p. 56, n.

[6] On peut comparer ce procédé à celui qui est employé fréquemment pour les figurines, consistant à mouler à part les différentes parties : aussi celles-ci se détachent-elles souvent pendant la cuisson. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1876 (2e pér., 18e année, tome 14e) p. 389 (figurines de Tarse).

L'artiste se servait aussi, pour soutenir la figure entière, d'une sorte d'armature en bois qui se nommait, chez les Grecs, κάναβος, chez les Latins, *stipes, crux* [1].

Plusieurs statues en terre que nous possédons paraissent avoir été modelées sur un support semblable, qui aura disparu à la cuisson [2]. Autour de ce support, l'artiste pétrissait la figure en gros avec les deux mains, et lui donnait la forme générale qu'il cherchait. C'est à cette partie de l'opération que s'applique l'expression *pollice ducere ;* elle ne se trouve employée, il est vrai, que pour désigner le travail de la cire, mais comme les deux techniques, celle de la cire et celle de l'argile sont identiques, on peut croire qu'elle fut aussi en usage dans la plastique céramique [3].

Puis intervenait l'ébauchoir, terminé d'un côté par une pointe qui servait à tracer les lignes dans la terre, de l'autre par une petite palette plate destinée à polir les surfaces [4]. La figure était terminée avec les doigts et surtout avec les ongles, l'artiste enlevant ici un peu de terre, en rajoutant là, en modifiant le modelé par une légère

[1] Saglio-Pottier, *Dict. d. Ant.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1133, n. 1 (réf.), s. v. *Crux*, p. 1575 ; Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XXV ; Blümner, *op. cit.*, II, p. 117.

Plusieurs pierres gravées représentent le κάναβος. Ex.: artiste occupé à modeler une figure sur deux bâtons. Blümner, *op. cit.*, II, p. 121 ; Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Crux*, p. 1575, fig. 2086 ; Furtwängler, *Antike Gemmen*, pl. XXI, n° 59.

[2] Ex. sarcophage de Caere au Brit. Mus.; ci-dessous, p. 183.

[3] Blümner, *op. cit.*, II, p. 118, 158 ; Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1133.

[4] Blümner, *op. cit.*, II, p. 119. On voit cet ébauchoir dans la main de Prométhée, sur les monuments qui le représentent modelant l'homme, ci-dessous, p. 18 ; dans la main d'un vieillard chauve modelant le buste d'une déesse. Blümner, *op. cit.*, II, p. 122, fig. 28 ; Baumeister, *Denkmäler*, s. v. *Thonarbeit*, fig. 1887, p. 1803.

pression du doigt. C'était la partie la plus délicate de l'ouvrage[1].

Souvent l'artiste ajoutait après coup divers détails. Dans un fragment de statue provenant de Conca, on remarque que le manteau a été rapporté sur la robe[2]. Dans les statues de Faléries[3], le nu est modelé d'abord, puis revêtu de plis. La masse de la chevelure est souvent rapportée, ainsi que la barbe, les divers détails de l'ornementation, bijoux, couronnes, etc.[4].

Nous possédons plusieurs représentations du modelage en argile[5]. Ce sont les monuments qui se rapportent à la légende de Prométhée modelant l'homme[6], puis ceux où

[1] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1133, n. 6 (réf.); Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XXV.

[2] Ci-dessous, p. 110, nº 2.

[3] Ci-dessous, p. 113.

[4] Ex. nombreux. Tête de Zeus d'Olympie (boucle de cheveux, bandelette), Deonna, *op. cit.*, p. 57, nº 9; statues de Faléries (chevelure), ci-dessous, p. 113 sq.; tête de Théra (barbe, bandelette), Deonna, *op. cit.*, p. 67, nº 20; figures chypriotes, Ohnefalsch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, pl. XLIV, 1 *a*, 1 *b*; pl. XLV, 1 *a*, 1 *b*, etc. Myres-Richter, *Catal. of the Cyprus Museum*, p. 27 c. Ce procédé est aussi fréquent dans les figurines. Ex. figurines de Tarente, *Bullettino dell'Ist.*, 1885, p. 66; fragment de tête de Lusoi (boucles rapportées une à une), *Wiener Jahreshefte*, 1901, p. 43, fig. 46, Winter, *Typen*, I, pl. XXXVI, etc.

[5] Blümner, *op. cit.*, II, p. 121 sq.

[6] Ex. *Sarcophage du Capitole*: Helbig, *Führer* [2], I, p. 298-9, nº 457; Blümner, *op. cit.*, II, p. 121; Baumeister, *Denkmäler*, s. v. *Prometheus*, p. 1413, fig. 1568.

Sarcophage Borghèse, au Louvre: Clarac-Reinach, I, p. 105; Blümner, *op. cit.*, p. 121.

Sarcophage d'Arles, au Louvre: Clarac-Reinach, I, p. 106.

Sarcophage de Naples: Müller-Wieseler, II, pl. LXVI, nº 841.

Sarcophage Pio Clementino: Ibid., pl. LXV, nº 840.

Relief du Louvre: Clarac-Reinach, I, p. 105, nº 2.

Médaillon de bronze: Müller-Wieseler, II, pl. LXV, nº 835; *vase de verre de Cologne*: Welcker, *Alte Denkmäler*, V, pl. XI, p. 185 s. q.

Gemmes: Furtwängler, *Antike Gemmen*, pl. XXI, nºs 56-58; id., *Be-*

sont figurés de simples modeleurs[1] ; la distinction entre les deux séries de monuments est souvent difficile à faire. Sur une peinture de vase, on voit aussi Athéna modelant un cheval[2].

Le moulage.

Jusqu'à présent nous avons supposé que la statue était façonnée librement à la main. Cependant, parmi les monuments qui nous occupent, il en est qui ne sont pas modelés, mais moulés. Ils sont, en général, d'une technique inférieure aux autres, fabriqués rapidement, sans ce cachet personnel qui distingue les figures modelées. Telles sont les nombreuses figures votives italiques, de travail si grossier[3]. Pourtant, un certain nombre de statues moulées dénotent une technique meilleure, et sont d'un assez bon style, telles les statues de divinités[4] et les statues décoratives[5] que nous avons réunies. dans lesquelles l'emploi du moule est évident.

Le moulage des statues correspond à une décadence de

schreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium von Berlin. p. 40-41 ; n°s 441-458, etc.

Mentionnons que C. Robert a émis l'hypothèse suivante : le torse du Belvédère représente Prométhée modeleur, tenant en l'air des deux mains l'homme qu'il vient de former. *Strena Helbigiana*, p. 260.

[1] Ex. gemme de Berlin. Blümner, *op. cit.*, II, p. 122, fig. 27 ; Müller-Wieseler, II, pl. LXV, n° 836.

[2] *Annali dell'Ist.*, 1880, pl. K, p. 56 ; Guhl et Koner[6], *La vie antique. La Grèce*, p. 435, fig. 624.

[3] Ci-dessous, p. 200 sq.

[4] P. 188 sq.

[5] P. 202 sq.

la technique de l'argile ; ce n'est qu'à une époque assez récente que l'on se sert de ce procédé. Toutes les œuvres archaïques, soit en Grèce, soit à Chypre, soit en Italie, sont modelées sans le secours mécanique du moule.

Séchage et cuisson.

La statue une fois modelée ou moulée, il fallait s'aviser d'un procédé qui en permît la conservation [1].

On pouvait simplement la sécher au soleil. Les auteurs anciens mentionnent des ouvrages en terre crue qui se conservèrent longtemps [2] ; et cette durée pouvait être indéfinie, à condition que la statue ne fut pas exposée aux intempéries [3].

Mais en général, on cuisait la statue, après l'avoir laissée sécher un peu. Nous n'avons pas de renseignement sur la manière dont s'opérait la cuisson des grandes figures ; sans doute il fallait des fours disposés de manière que la chaleur pénétrât également toutes les parties de la statue et que la cuisson fût uniforme [4].

Elle n'allait pas sans de grandes difficultés [5] ; la terre, exposée au feu, se contracte, et diminue ordinairement

[1] Blümner, *op. cit.*, II, p. 119 sq. ; Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1133.

[2] Milchhœfer, *Arch. Stud. Brunn dargebr.*, p. 51 ; *Cruda opera.* Pline *H. N.*, XXXV, 155 ; *ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ*, Pausanias I, 2, 5 ; *ἀγάλματα .... πηλοῦ πεποιημένα.* Ibid. VII, 22, 9 ; Deonna, *op. cit.*, p. 21-2.

[3] Milchhœfer, *l. c.*

[4] Blümner, *op. cit.*, II, p. 120 ; Sur les fours de potiers, Ibid., p. 23 sq.

[5] Sur les dangers de la cuisson, Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XXIV.

du septième de ses proportions[1]; elle se fend souvent. Le modeleur devait donc calculer le retrait de l'argile. On connaît la légende du fameux quadrige de Véies, qui, dans le four, contrairement à toutes les lois naturelles, grandit d'une manière étrange[2].

Les Etrusques étaient passés maîtres dans cette opération. Ils arrivèrent à produire des pièces telles que les fameux sarcophages de Paris, de Londres, de Rome, qui peuvent être considérés comme les chefs-d'œuvre de leur art céramique archaïque.

Malgré les précautions prises, il arrivait souvent que des défauts se produisissent à la cuisson. On en constate, par exemple, dans le sarcophage étrusque de Caere, à Rome[3]: sur le devant, au milieu du matelas, on voit les restes d'une ancienne agrafe, et des traces de plomb, qui remédiaient à une crevasse de l'argile; en d'autres endroits du même monument on relève des réparations semblables. Des défauts analogues se rencontrent dans le sarcophage de Caere au British Museum[4].

Aussi, pour éviter de cuire d'un seul bloc de trop grandes pièces, sur lesquelles le retrait de l'argile aurait pu se faire sentir d'une manière désastreuse, on cuisait souvent séparément les différentes parties que l'on rajustait ensuite ensemble. Ce procédé est fréquent dans les statues de terre[5]; il est aussi usité, on le sait, pour

[1] Clarac, I, p. 31; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1864, XVII, p. 69; Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, (2), p. 377.

[2] Ci-dessous, p. 85.

[3] *Monum. ant.*, VIII, 1898, p. 528; ci-dessous, p. 184.

[4] Murray, *Handb. of greek arch.*, 1892, p. 331, ci-dessus, p. 183.

[5] En voici quelques exemples :

Chypre. Le colosse masculin de Tamassos, qui mesurait au moins 3 m. de haut, était fait de plusieurs parties; le bas du corps formait une pièce à part. Myres-Richter, *Catal. of the Cyprus Museum*, p. 161, n° 6016, p. 29.

d'autres motifs, dans les figurines[1], et dans les œuvres de bronze[2].

Bras travaillé à part, avec trou pour l'ajuster. Myres-Richter, *op. cit.*, p. 161, n° 5813.

Bras rapportés, dans des figures de moyenne dimension, de Salamine. *Journal of hellenic Studies*, 1891, p. 147, 155.

Têtes avec tenons pour l'insertion, Ibid., p. 155.

Statues de Dali, *Chroniques d'Orient*, 1e série, p. 196.

Autres ex.: *A descriptive Atlas of the Cesnola collection*, part. 3, pl. LXXXI, n° 727 (bras droit), n° 732 (main droite), n° 733 (main droite); toutes ces pièces étaient cuites à part et rapportées.

Grèce. Dans un torse de Niké d'Olympie, la partie inférieure du bras gauche devait être travaillée à part et rapportée. Treu, *Olympia*, III, p. 40; Deonna, *op. cit.*. p. 44, n° 1.

Dans une grande figurine de Corcyre, l'avant-bras gauche, tendu en avant, avait été modelé à part. Pour l'ajuster à sa place, on avait ménagé dans le coude une mortaise ronde où il venait s'engager par un tenon correspondant. Lechat, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1891, p. 81, n° 75. Dans un deuxième fragment, le bras gauche était aussi rapporté, mais d'une manière différente, au moyen d'une petite cheville en bois qui prolongeait l'avant-bras, et venait s'enfoncer dans un trou percé à travers le coude, ibid ; Deonna, *op. cit.*, p. 58, n° 10; Winter, *Typen*, I, p. LVII.

Ce dernier procédé se retrouve dans les figurines de Myrina (ailes ajustées au moyen de petites fiches de bois), Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 131.

Sicile. La partie inférieure et les bras d'une statue féminine de Mégare étaient rapportés, ci-dessous, p. 48.

Etrurie et Rome. Ce procédé est fréquent dans les sarcophages étrusques. Le couvercle-statue du sarcophage de Caere, au Louvre, est en deux parties, *Annali dell'Ist.*, 1861, p. 393, ci-dessous, p. 183.

Dans le sarcophage de Caere, à Rome, les mains et une partie des bras sont travaillés à part, avec tenons pour l'insertion. Les pieds du lit, les glands du coussin, sont aussi rapportés. *Monum. ant.*, 1898, p. 527-8, ci-dessous, p. 184.

Dans les sarcophages de technique médiocre, le couvercle-statue est souvent cuit en deux ou trois morceaux. Walters, *Hist. of anc. pott.*, II, p. 322; Martha, *Art Etrusque*, p. 300; ci-dessous, p. 184.

Les pièces rapportées, bras, mains, etc., sont fréquentes dans les terres cuites votives italiques. Ci-dessous, p. 200 ; *Notizie*, 1889, p. 64.

Dans le torse masculin du British Museum, la tête et les bras étaient rapportés. Ci-dessous, p. 223, n° 3.

Dans une des statues de Faléries, le haut du corps était travaillé à part et sans doute rajusté sur le bas. Ci-dessous, p. 116, n° 1.

[1] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 131.

[2] Bras rapportés avec des chevilles dans une figurine de bronze du Louvre. *Monuments Piot*, I, 1894, p. 110-111.

Procédés divers employés pour consolider la statue de terre.

Le céramiste employait plusieurs procédés pour assurer à son œuvre la solidité et la durée.

Il pouvait, en modelant, ménager à l'intérieur de la figure creuse une paroi de séparation allant de l'avant à l'arrière, qui avait l'avantage de soutenir les côtés et de les rendre plus résistants. C'est ce que l'on voit dans un torse de Niké d'Olympie[1].

Une disposition analogue se voit dans un fragment de statue de Chypre ; au revers, une saillie oblique se dirige vers la base et se rapporte à la structure interne de la figure[2].

Ce sont encore d'épais tenons en argile qui consolident les parties saillantes et faibles de la statue. Dans un fragment de statue chypriote, les pieds sont réunis par derrière au bas du vêtement par un tenon de ce genre[3].

Les jambes des personnages s'appuyent parfois contre un pilier de soutien ; on le remarque dans plusieurs statues de Pompéi[4], où il monte jusqu'à la draperie qui revêt les figures ; il sert à les consolider en permettant de ne pas dégager entièrement les jambes.

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 52, nº 4.

[2] Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. LIII, 30, p. 404.

[3] Ibid., pl. LII, 10.

[4] Jupiter, ci-dessous, p. 192, II ; acteurs, p. 203, I ; éphèbes, p. 203, II-IV.

La draperie était d'un grand secours pour renforcer les parties exposées à se rompre. Le Mercure de Tivoli [1] tient de la main gauche une chlamyde dont les plis descendent le long de la jambe jusqu'à terre et qui sert de soutien, tels les troncs d'arbres dans les statues de marbre copiées d'originaux de bronze.

On pourrait signaler encore d'autres monuments, dans lesquels le modeleur, par des procédés ingénieux, s'est efforcé de parer aux risques de rupture si fréquents dans des pièces d'aussi grandes dimensions.

Il recourait aussi à d'autres artifices. Il pouvait, pour assurer la solidité des parties proéminentes, introduire des barres de plomb ou de fer [2], dans l'argile encore humide, ou les unir, par des crampons de métal, à d'autres parties de la statue [3].

Enfin, il remplissait parfois l'intérieur avec de la chaux, qui comblait tous les vides, et assurait à la figure qui de creuse était devenue pleine, une grande solidité. Dans les frontons de Luni, la tête de l'Apollon est remplie avec cette matière [4] ; il en est de même d'une tête féminine de Falériès [5].

Malgré toutes ces précautions, la statue terminée, modelée et cuite, risquait parfois encore de n'être pas assez

[1] Ci-dessous, p. 190, 1.

[2] Ceci se remarque dans les grands hauts-reliefs de Bolsena, ci-dessous, p. 92, note. On trouve des barres de fer de renforcement dans les jambes de cheval en stuc découvertes à Segni, ci-dessous, p. 181, *Bullettino dell'Ist.*, 1885, p. 62. La technique du stuc étant semblable à celle de l'argile, nous nous en autorisons pour citer ici cet exemple.

[3] Dans un fragment de statue de Mégare, ci-dessous, p. 52, nº 4, la main était fixée à la poitrine par un scellement de plomb et par des chevilles transversales qui sont restées adhérentes, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, p. 309.

[4] Milani, *Museo italiano*, I, p. 100, n. 1 ; ci-dessous, p. 155.

[5] *Notizie*, 1888, p. 418, nº 1 ; ci-dessous, p. 121, nº 2.

solide ; aussi pouvait-on l'étayer au moyen de barres de métal, placées de manière à n'être point vues. Sous la cuisse droite de l'Apollon de Luni, un trou rectangulaire devait recevoir quelque soutien de ce genre[1].

La polychromie et les ornements ajoutés à la statue.

Il fallait, avant la cuisson, peindre la statue. Les couleurs employées ne diffèrent naturellement pas de celles qui servaient à la polychromie des figurines, aussi n'en parlerons-nous pas[2].

Relevons, cependant, dans les terres cuites archaïques, un détail particulier de technique. La surface est parfois revêtue d'un véritable émail incolore, translucide et brillant[2]. Ce vernis n'est pas réparti également sur toute la figure ; il recouvre les nus, surtout le visage. On ne peut donc y voir une protection contre les injures de l'air. Ce serait, suivant M. Pottier, une raison esthétique qui aurait amené le modeleur à en faire usage. Cette couche serait l'équivalent de la *γάνωσις* des statues de marbre, qui avait pour but d'animer les chairs par un lustre rappelant le luisant de la peau[3].

Souvent, on voulait dissimuler l'humble matière employée et donner l'illusion du bronze. La tête de Zeus d'Olympie est recouverte d'un vernis noir brillant, qui

[1] Milani, *op. cit.*, p. 100.

[2] Ex. Tête de sphinx du Louvre, Deonna, *op. cit.*, p. 52, nº 5 ; tête de Delphes, ibid., p. 40-1, nºs 1-2 ; tête d'Olympie du groupe Silène et nymphe, tête du Silène, fragments de jambes du Silène, ibid., p. 44, nº 3, etc.

[3] Pottier, *Monum. Piot*, VI, 1899, p. 134.

avait pour but de donner le change et de faire paraître la statue semblable à un bronze[1].

Il en est de même d'une tête masculine, provenant de Palestrine, au musée Chigi à Sienne[2], elle est couverte d'une couche légère de couleur noire, qui provient de l'oxydation d'une teinte métallique imitant le bronze.

On demandait aussi, pour varier l'aspect de la statue, le concours d'autres matières.

Les yeux sont parfois en métal, en porcelaine, en verre de couleur, comme dans le sarcophage archaïque de Caere, à Rome[3]. Le même détail se rencontre dans les fragments de têtes provenant d'un fronton, conservés au Magasin archéologique, à Rome[4].

Les exemples analogues ne manquent pas[5].

Il y a lieu de rappeler que les yeux de verre ou d'émail sont fréquents dans les têtes en plâtre des sarcophages gréco-égyptiens[6]. La technique du plâtre ayant beaucoup de rapport avec celle de l'argile, ce rapprochement n'est pas inutile.

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 57, nº 9. Treu ne croit pas cependant que ce vernis imite le bronze et pense qu'il s'agit simplement d'une couche protectrice, *Olympia*, III, p. 36.

[2] Milani. *Studi e Materiali*, I, p. 148, nº 38.

[3] *Monum. ant.*, 1898, p. 529 ; ci-dessous, p. 180.

[4] Ci-dessous, p. 174, II.

[5] Ex. Grand masque en terre cuite de Sélinonte. *Notizie*, 1894, p. 208 ; Yeux d'une tête en porcelaine de Pompéi, *ibid.*, 1898, p. 194-5.

Au sujet des yeux rapportés dans les statues antiques en général, Quatremère de Quincy, *Jupiter olympien*, p. 42-3 ; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1900, p. 584, etc.

[6] Sur ces monuments : S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, 2me série, p. 195, 510 ; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1893, p. 191 ; *Arch. Anz.*, 1894, p. 178 ; 1900, p. 159 ; 1904, p. 189 ; *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1892, p. 187 sq. ; *Rev. des Etudes grecques*, 1892, p. 449 ; *Rev. arch.*, 1902, II, p. 330 ; Christ, *Führer durch das Antiquarium zu München*, 1901, p. 86 ; *Bulletin de la Soc. des antiquaires de France*, 1899, p. 408-9 ; *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 214-219 ; Edgar, *Greek egyptian coffins, masks and portraits*, (Catal. du Musée du Caire), 1905.

On pouvait décorer la statue avec des ornements de métal, quand l'objet à représenter était trop délicat, trop fragile pour être reproduit en terre cuite. Cette pratique se rencontre à toutes les époques [1].

[1] En voici quelques exemples :

Chypre. Lame des poignards ou épées que tenaient certaines grandes figures de Salamine, et boucles d'oreilles, *Journal of hellenic Studies,* 1891, p. 150; Diadèmes en métal, S. Reinach, *Chroniques d'Orient,* 1888, p. 422.

Sicile. Une statue de Catane a aux oreilles des trous pour l'insertion de pendeloques, ci-dessous, p. 54.

La main gauche de la statue féminine de Granmichele est perforée d'un trou ; elle tenait sans doute un ou plusieurs épis de métal, ci-dessous, p. 46.

La main d'une statue archaïque de Mégara Hyblaea tenait vraisemblablement aussi une fleur de métal dont la tige était maintenue dans un trou foré entre les doigts, ci-dessous, p. 52, n° 4.

Les nombreux bustes de Sicile, ci-dessous, p. 62, portaient des pendants d'oreille en métal.

Etrurie et Rome. Les oreilles de la figure féminine du sarcophage étrusque au Louvre, ci-dessous, p. 183, étaient ornées de boucles rapportées ; les attributs que tenait la main étaient peut-être aussi en métal. Il en est de même dans le sarcophage du Brit. Mus.

Milani a constaté de nombreuses applications de métal dans les canopes étrusques, *Museo italiano,* I, p. 289 sq. ; *Notizie,* 1891, p. 378, n. 1.

Une tête d'Hélios, provenant d'un fronton de Palestrine, est percée de trous qui servaient à l'insertion de rayons de bronze, ci-dessous, p. 140, n° 1.

Le procédé dont nous parlons se rencontre non seulement dans les statues de terre cuite, mais aussi dans les figurines.

Ex.: Main droite tenant un objet de métal, figurine de Corcyre, *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1891, p. 80 ; main tenant une fleur ou un fruit de métal, *Monum. ant.,* IX, 1899, p. 532, fig. 68 ; boucles d'oreilles en métal, dans une tête de porcelaine de Pompéi, *Notizie,* 1898, p. 194-5 ; dans une figure de Silène de Samos, Reinach, *Chroniques d'Orient,* 1re série, p. 363 ; *Notizie,* 1891, p. 378, n. 1 ; oreilles percées, pour l'insertion de boucles de métal, *Notizie,* 1891, p. 378 ; *Studi e Materiali,* I, p. 150, n° 56.

Anneau d'argent conservé au nez d'un masque funéraire de Carthage et oreilles percées, *Rev. de l'Art anc. et mod.,* VI, 1899, p. 114.

Le dessus d'une tête masculine de Tarente semble avoir été à l'origine couvert par une couronne ou un casque, fait séparément et peut-être en métal, *Journal of hellenic Studies,* 1886, VII, p. 31.

On sait que les ornements rapportés en métal se rencontrent fréquemment dans les œuvres de marbre, *Monum. Piot,* I, p. 152, n. 2 ; *Notizie,* 1891, p. 378, n. 1 ; *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1879, p. 395, 520-1 ; 1900, p. 584 ; Lechat, *Au Musée,* p. 212 ; id., *Sculpture attique,* p. 246, n. 1.

Mentionnons encore, que, de même que l'on habillait les vieilles idoles en bois, on pouvait vêtir les statues en terre cuite. Tel était le cas du Jupiter Capitolin[1]. On agissait ainsi non seulement par tradition religieuse, mais aussi pour masquer la pauvreté de la matière employée, comme ce fut sans doute le cas pour le Zeus de Théocosmos[2].

Enfin, tout comme pour les statues de marbre, on surmontait parfois la figure d'un appareil de protection contre les oiseaux, en métal[3].

[1] Ci-dessous, p. 84.

[2] DEONNA, *op. cit.*, p. 22.

[3] Ex.: grands acrotères d'Orviéto, à Berlin, WIEGAND, *Die archaische Poros-Architektur*, p. 81; Tête d'Héra d'Olympie: les trous à l'intérieur du calathos pouvaient servir à cet usage, DEONNA, *op. cit.*, p. 47, nº 1; Tête de Nymphe du groupe Satyre et Nymphe d'Olympie: trois trous à l'intérieur du calathos, ayant peut-être même destination, IBID., p. 44, nº 3; Une cymaise en terre cuite provenant de Caere, à la Glyptothèque Ny-Carlsberg, était munie d'un de ces appareils de protection. *Glypt. Ny-Carlsberg*, texte II, *Monum. Etrusq.*, p. 22; SAGLIO-POTTIER, *op. cit.*, s. v. *Meniskos*, p. 1718; *Chroniques d'Orient*, I, p. 618.

II

LA PLASTIQUE EN TERRE DANS SES RAPPORTS AVEC LES AUTRES BRANCHES DE LA STATUAIRE

La plastique en terre et l'art du bronze.

La tradition attribuait à Rhoecos et à Theodoros de Samos l'invention de la fonte du bronze[1]. D'autre part, Pline voyait en eux les inventeurs de la plastique en terre[2]. Quelle que soit l'interprétation que l'on puisse donner de ces textes, il n'en est pas moins vrai que les deux techniques, celle du bronze et celle de l'argile, sont étroitement liées l'une à l'autre. L'art du bronze exige une grande habitude de l'art du modelage. Pour que la statue puisse être fondue, il faut auparavant qu'elle ait été exécutée en terre, aux mêmes dimensions qu'elle doit avoir dans le métal[3].

Une preuve de ces rapports est la transformation du

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 20, 27 ; Collignon, *S. G.*, I, p. 154 sq.; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 169 sq. ; Furtwängler, *M. W.*, p. 714 ; Lechat, *Au Musée*, p. 404 sq.; Urlichs, *Die Anfänge der griechischen Künstlergeschichte* (Programm Würzbourg, 1871), p. 2-3 ; sur les origines de la fonte du bronze en Grèce, *Münchenersitzungsb.*, 1897, p. 114 sq.

[2] Deonna, *op. cit.*, p. 21.

[3] Ibid., p. 20.

mot πλάσσω et de ses dérivés[1]. A l'origine, il s'applique exclusivement au façonnage des matières molles et facilement pétrissables, comme l'argile, la cire; bientôt il prend un sens plus restreint, et s'applique uniquement au modelage de l'argile; c'est dans ce sens que Pline entend les mots *plastes* et *plastice*. Puis, comme dans la fonte du bronze, le modelage joue un rôle très important, et que le fondeur doit être auparavant modeleur d'argile, le verbe πλάσσω et ses dérivés s'emploient pour désigner le travail du métal, du bronze, et bientôt, dans un sens plus général, désigne toute activité statuaire, même celle de la pierre.

Cette union de la statuaire en bronze et de la plastique en terre est encore confirmée par l'examen des centres de production artistique. C'est dans les régions où l'art du bronzier fut le plus développé, que l'on trouve aussi le plus grand développement céramique. A l'époque archaïque, Corinthe est le centre de l'industrie du bronze[2]; or, l'abondance de ses produits céramiques, parmi lesquels on rencontre des statues en terre cuite[3], est bien connue. En Etrurie, où la statuaire en terre fut fort en honneur, les ateliers des bronziers sont renommés, et leurs produits, les *signa tuscanica*, sont exportés dans le monde entier[4]. Enfin, notons qu'à Chypre, où les statues de terre cuite abondent, les métaux se trouvent en grand nom-

[1] Sur le sens du mot : Blümner, *op. cit.*, II, p. 2 sq. ; Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1118 ; Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XX ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 110.

[2] Blümner, *Die gewerbliche Thätigkeit der Völker d. klass. Alterth.*, 1869, p. 74 ; Rayet-Collignon, *Hist. de la céramique*, p. 59 ; Collignon, *S. G.*, I, p. 219 ; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 676, etc.

[3] Sur les statues attribuables à des ateliers corinthiens, Deonna, *op. cit.*, p. 26 ; sur l'industrie céramique de Corinthe, en général, Wilisch, *Die Altkorinthische Thonindustrie*.

[4] Blümner, *Die gewerbliche Thätigkeit*, p. 105 sq. ; Martha, *Art étrusque*, p. 499.

bre ; la légende montre Kinyras s'occupant de céramique et de métallurgie [1].

On est donc autorisé à se demander si ces deux branches de la statuaire n'ont pas influé l'une sur l'autre, et si l'on ne retrouve pas dans les produits de l'une quelques procédés de travail particuliers à l'autre.

On remarque dans la statuaire en terre des souvenirs évidents du travail du bronze. Cette influence a été souvent constatée, par exemple dans la tête de Sphinx du Louvre [2], dans la tête de Zeus d'Olympie [3], dans la tête masculine de Conca [4], dans les sarcophages étrusques archaïques de Caere [5], et dans bien d'autres monuments encore. Elle s'y trahit par une facture dure, sèche, comme dans les œuvres de bronze.

Il y a aussi certains détails qui ont passé du métal dans la terre cuite. Tels sont les yeux faits en une matière différente [6], les pièces rapportées [7].

Mais la réciproque est vraie aussi. La technique de l'argile a influencé celle du bronze [8], et cela se conçoit facilement, puisque la statue en terre précède celle en bronze qui n'en est en quelque sorte que le moulage [9].

[1] Heuzey, *Figurines de terre cuite*. p. 115-6.
[2] Deonna, *op. cit.*, p. 52, n° 5.
[3] Ibid., p. 57, n° 9.
[4] Ci-dessous, p. 108.
[5] Ci-dessous, p. 183.
[6] Ci-dessus, p. 26. *Monum. ant.*, 1898, p. 532.
[7] Ci-dessus, p. 21. *Monum. ant.*, 1898, p. 532.

Pièces fondues à part et soudées ensuite, dans les œuvres de bronze, *Monum. Piot*, I, p. 153, n. 1.

Le système de chevilles pour rajuster les pièces rapportées est un procédé qui a passé du bronze dans l'argile, pour les petites figures, *ibid.*, p. 111, n. 2.

[8] Gardner, *Grammar of greek art*, p. 74.
[9] « Quelque solide et dure que soit une statue de bronze, si on considère la série des moyens employés pour la produire, on sent qu'ils ne sont que

Nous pouvons constater par quelques exemples la justesse de cette affirmation.

On remarque, par exemple, au revers de certains bronzes, un trou, analogue au trou d'évent des terres cuites, qui peut provenir du modèle en terre [1].

Les lignes incisées, fréquentes dans les œuvres de bronze [2], sont nées dans le modèle en terre, où l'ébauchoir pouvait facilement les tracer. Les statues archaïques en terre cuite de Chypre montrent une profusion d'ornements et de détails divers indiqués seulement par des incisions [3]. Les lignes tracées à l'aide du burin dans le bronze, ne sont que l'imitation des lignes tracées par l'ébauchoir dans l'argile.

La prunelle des yeux est souvent indiquée par un cercle incisé et l'iris par un point [4]. On a voulu voir, dans les terres cuites où se rencontre ce détail, un souvenir de la technique du bronze [5], mais il est plus naturel de penser que ce détail a passé de l'argile dans le bronze,

le résultat de la plastique en terre. » Clarac, I, p. 135 ; Chipiez, *Hist. critique des origines et de la formation des ordres grecs*. p. 155-7.

[1] Conze, *Arch. Jahrb.*, 1887, II, p. 133-4 et n. 1, p. 134.

[2] L'incision est un procédé si propre au bronze, qu'on reconnaît la technique du métal dans les œuvres de marbre où on la rencontre. Statues de Samos, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1890, p. 142 sq.; Lechat, *Au Musée*, p. 404.

[3] Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. XIII, 1-2; XIV, 1-4; pl. XLVIII, 3-4; pl. LII, LIII, etc.

[4] Le procédé de graver les yeux d'une manière régulière, dans la statuaire en marbre, ne date que du temps de Marc-Aurèle ou d'Hadrien, Furtwängler, *Collect. Gabouroff*, texte de la pl. XII ; Riegl, *Strena Helbigiana*, p. 255.

[5] *Monuments Piot*, 1899, p. 141.

Remarquons qu'on veut voir parfois la trace du travail du métal dans les terres cuites qui présentent des détails incisés. *Rev. arch.*, 1904, II, p. 218 ; Pottier, *Vases antiques*, II, p. 429.

Le contraire semble plus logique et vraisemblable. Le travail à la pointe sur l'argile est très ancien, contemporain des débuts mêmes de la céramique.

car on le rencontre presque constamment dans les statues en terre cuite, de toutes les époques, même dans celles qui ne trahissent nullement l'influence du métal.

En un mot, l'incision, fréquente dans les bronzes et dans les statues en terre semble avoir été empruntée par les bronziers aux modeleurs. Voici, par exemple, un petit bronze archaïque d'Hermès Criophore[1] où les détails du vêtement, du casque, ne sont indiqués que par des lignes incisées; comparons-le avec les statues de terre cuite chypriotes que nous avons mentionnées plus haut, où se rencontrent les mêmes procédés de technique ; nous trouvons là, dans des œuvres de matières différentes, les mêmes moyens d'indiquer les mêmes détails, et cette identité provient sans doute des rapports étroits qui unissent l'art du bronzier à celui du modeleur, de l'influence exercée par le modèle de terre sur l'œuvre de bronze.

On a déjà relevé, dans les œuvres de bronze, ou, dans celles de marbre imitées du métal, certains détails de technique qui sont nés dans l'argile.

Dans certaines têtes de bronze ou de marbre[2], les boucles de la chevelure, surtout celles du front, s'étalent sur plusieurs rangs, et s'enroulent en une double volute dont le centre fait une saillie assez marquée[3]. M. Collignon attribue aux bronziers l'idée première de traiter ainsi la chevelure par boucles détaillées; le travail à la virole a été imaginé pour copier plus facilement dans le marbre

[1] *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1903, pl. VIII.

[2] Les marbres où apparaît ce détail appartiennent surtout au style péloponnésien ou éginète, relevant des écoles où le travail du bronze était familier aux artistes.

[3] « En coquilles d'escargot, » Lechat, *Sculpt. Attique*, p. 273, 299.

les œuvres de bronze [1]. Il observe ensuite avec justesse que ces boucles arrondies, cette saillie centrale que forme l'œil de la volute, l'ébauchoir le produit sans peine dans le modèle d'argile destiné à être moulé ; il suffit pour cela de quelques boulettes de terre adroitement placées et régulièrement évidées. Le vase de Cléoménès [2], la tête de Zeus d'Olympie [3] offrent la preuve affirmative de cette hypothèse ; on y remarque, dans l'argile, des boucles semblables à celles que représentent les têtes de bronze ou de marbre en question.

C'est aussi du modèle en terre que peuvent provenir les boucles en tire-bouchon de certaines têtes de bronze [4], représentation dont la plastique céramique fournit plusieurs exemples [5].

La chevelure des dits portraits d'Alexandre, aux boucles emmêlées, embroussaillées, semble avoir été conçue primitivement dans l'argile ; nous en avons la preuve dans une tête masculine de Faléries [6], dans un buste d'éphèbe du musée de Naples [7], et dans d'autres statues d'éphèbes du même musée [8]. Ce type de chevelure est attribué à Ly-

[1] *Bulletin de Correspondance hellénique*. 1892, p. 451 ; *Monuments grecs*, 1895-7, nº 23-25, p. 61 ; Lechat, *op. cit.*, p. 346, n. I. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 16, n. 4. Rayet pensait que c'était un procédé qui appartenait originairement à la sculpture en marbre, qui l'aurait transmis au bronze. *Gaz. arch.*, 1883, p. 88.

[2] Deonna, *op. cit.*, p. 26. M. Furtwängler considère toujours ce monument comme faux. *Neuere Fälschungen von Antiken*, p. 20-22, fig. 17-18.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 57, nº 9.

[4] Ex. tête d'Herculanum, Brunn-Bruckmann, pl. 506; tête de marbre imitée du bronze, provenant d'Eleusis, Ἐφ. ἀρχ., 1889, pl. 5.

[5] Ex. tête de statue en terre cuite de Chypre, Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. XLIV, nº 1 ; tête d'une figurine, *Monuments Piot*, IV, pl. XVIII, 3, p. 218-9.

[6] Ci-dessous, p. 116, nº 1.

[7] Ci-dessous, p. 208, nº V.

[8] Ci-dessous, p. 203, nº II-IV.

sippe ; or nous savons que cet artiste fut un bronzier, par conséquent aussi un modeleur.

Certaines têtes de bronze qui datent de la première moitié du Ve siècle, et quelques têtes de marbre influencées par les œuvres de métal, ont les sourcils travaillés en saillie[1]. Ce procédé est fréquent dans les statues en terre archaïques. On le trouve presque toujours dans les grandes statues chypriotes du VIe siècle[2], on le rencontre dans la tête d'Héra provenant d'Olympie[3], dans la tête de Conca[4], dont les rapports avec la technique du bronze sont évidents[5], dans les terres cuites d'Orvieto, au musée de Berlin[6], et il y a tout lieu de croire que là encore se trahit l'influence de l'argile sur le bronze. De plus, M. Arndt y voit un détail caractéristique d'une école dorienne qu'il place à Corinthe ou à Sicyone[7]. Si cette opinion est exacte, ce serait une preuve de plus en faveur de ce que nous avançons, car on sait combien le modelage en terre fut en honneur à Corinthe.

On pourrait multiplier les exemples ; mais ceux que nous avons cités suffisent sans doute à montrer que bien des procédés considérés comme particuliers à l'art du bronze sont en réalité nés dans la statue en terre qui précède nécessairement celle de métal.

Nous pensons donc que l'influence de la technique de l'argile sur celle du bronze a dû être considérable. Il faut

[1] Lechat, *Sculpt. attique*, p. 153, note de la page précédente.
[2] Ohnefalsch-Richter, *op. cit.*, pl. XIII, 1-2 ; XIV, 1-2 ; XLVIII, 3 ; LIII, 45, etc.
[3] Deonna, *op. cit.*, p. 47, n° 1 ; *Olympia*, III, p. 35.
[4] Ci-dessous, p. 108.
[5] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 155.
[6] Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur*, p. 81.
[7] Brunn-Bruckmann, notice de pl. 506.

remarquer que la plupart des progrès de la statuaire antique sont dus aux bronziers, nous pourrions dire aux modeleurs que devaient être tous les artistes qui pratiquaient la fonte du bronze.

La plastique en terre et la statuaire en pierre.

Il est vraisemblable de croire que dans les régions où la statuaire céramique fut développée, elle influença la statuaire en pierre.

Ce fait a dû se produire à Chypre, à l'époque archaïque, où la plastique en terre a autant d'importance, sinon plus, que la statuaire en pierre. Dans certaines têtes chypriotes, en calcaire, on remarque des souvenirs évidents du travail de l'argile[1]. Geslin reconnaît, dans le rendu de la chevelure de l'une[2], des formes et un arrangement absolument identique à ce que peuvent donner de simples boudins de terre appliqués avec l'intention d'imiter une chevelure, et cette influence de l'argile, il la reconnaît encore dans d'autres têtes chypriotes[3].

Sans entrer dans les nombreux détails que susciterait cette question, nous pouvons faire remarquer qu'entre la statuaire céramique et la statuaire en pierre tendre, il y a

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 27.

[2] Geslin, *Mus. arch.*, 1877, II, p. 110-111, fig. B.

[3] Ibid., p. 112-114 ; tête M ; p. 115, tête G ; p. 116-117 ; remarquer la façon identique dont est représenté le collier dans les figures en pierre, Ohnefalsch-Richter, *op. cit.*, pl. XLIX, 3 ; *Musée arch.*, p. 107-108, fig. A, et dans la tête de terre cuite, Ohnefalsch-Richter, *op. cit.*, pl. LIII, 28.

des rapports frappants[1]. M. Lechat, notant les ressemblances que présentent les sculptures de l'Acropole avec les sculptures chypriotes en pierre calcaire[2], explique ces analogies dans les détails de l'exécution par l'identité de la matière, et par suite, par l'identité des procédés employés pour la traiter. Mais ces procédés ne sont peut-être pas propres à la pierre, et plusieurs d'entre eux sont aussi ceux de l'argile. Nous ne mentionnerons qu'un exemple, la barbe formant une masse légèrement en saillie, sillonnée de traits verticaux[3]. Rien de plus naturel que de rajouter au menton une masse de terre, et de déterminer à grands traits d'ébauchoir des incisions verticales. Cette indication de la barbe est celle de certaines statues chypriotes en pierre calcaire, qui ont pu l'emprunter à la plastique en terre si développée dans l'île. N'insistons pas, disons seulement qu'il y a dans les œuvres en pierre calcaire bien des détails que nous rencontrons dans les statues de terre cuite[4]. Y a-t-il eu influence des unes sur les autres? Il se pourrait.

[1] Ohnefalsch-Richter a déjà signalé l'analogie qui existe entre une grande tête barbue chypriote de terre cuite et les sculptures en tuf de l'Acropole, *op. cit.*, pl. XIV, 3-4, p. 356-8.

[2] Lechat, *Au Musée*. p. 115; Winter, *Ath. Mitt.*, 1885, p. 118; Δελτιον, 1888, p. 203-4; Lechat, *Sculpt. attique*, p. 137.

[3] Comparer entre autre la tête de l'Acropole, Lechat, *Au Musée*, p. 99, fig. 5, avec la tête en terre cuite de Chypre, Ohnefalsch-Richter, *op. cit.*, pl. XIV, n°s 3-4.

[4] On est frappé, en examinant les sculptures en pierre tendre de l'Acropole, de rencontrer certains détails qui se trouvent aussi dans les terres cuites de Chypre, le meilleur spécimen de la statuaire céramique archaïque. Remarquer le modelé mou, le caractère de rondeur, propre à ces œuvres. Comparer le bras du Zeus, vêtu d'une tunique dont les bords sont ciselés en simple relief (Lechat, *Au Musée*, p. 91, fig. 4, p. 162; Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur*, p. 98, fig. 98-99) avec certains fragments de bras de statues chypriotes (Ohnefalsch-Richter, *op. cit.*, pl. LIII). Les ondulations de la chevelure (Lechat, *Sculpt. attique*, p. 161, p. 120, fig. 6; *Au Musée*, p. 305, fig. 26, etc.), se trouvent dans les statues en terre archaï-

La théorie qui veut voir dans les sculptures archaïques en pierre les souvenirs de la technique du bois, a été souvent poussée à l'extrême, et la hantise de cette période problématique où le sculpteur taillait ses œuvres dans le bois est si forte, qu'on a voulu reconnaître l'influence des procédés propres au bois là où elle n'a évidemment que faire, par exemple dans certaines terres cuites archaïques[1].

Cependant ce que M. Winter appelle la « Technik des Schneidens[2] » n'est nullement particulière au travail du bois et à celui du calcaire tendre[3] ; l'argile la pratique aussi. Examinons une petite statue de grandeur demi-nature, trouvée à Salamine en Chypre[4] et remontant à la fin du VII[e] ou au commencement du VI[e] siècle. Elle est plate, anguleuse, le bras droit est enveloppé dans le manteau, et replié sur la poitrine; or le bord de ce manteau, se dirigeant verticalement de l'épaule droite sur le poignet, est coupé franchement dans l'argile. Assurément, si cette statuette était en pierre, on y voudrait voir la mar-

ques (tête de Delphes, Deonna, *op. cit.*, p. 40, n° 1 ; tête du musée de Palerme, ci-dessous, p. 51), et semblent avoir été produites par de légères pressions de l'ébauchoir dans la terre. Les boucles de cheveux qui retombent par devant en forme de chapelets (Lechat, *Sculpt. attique*, p. 161), ont leurs équivalents dans les statues en terre cuite, et semblent avoir été faites de petits morceaux d'argiles ajustés les uns aux autres (statue de Mégare, ci-dessous, p. 48 ; buste masculin de Crête, Deonna, *op. cit.*, p. 53, n° 6).

[1] Ex. Buste de Praesos, Deonna, *op. cit.*, p. 53, n° 6. La rainure nette, qui circonscrit les narines dans cette tête, est considérée par M. Lechat, à propos d'œuvres en marbre, comme un souvenir de la technique du bois (*Sculpt. attique*, p. 107). Orsi trouve aussi des réminiscences de la technique du bois dans la statue en terre cuite de Terravecchia (ci-dessous, p. 45); cf. encore, *Monum. ant.*, VII, p. 222, note.

[2] *Ath. Mitt.*, 1888, p. 118 ; Lechat, *Sculpt. attique*, p. 208, n. 1.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 53.

[4] *Journal of hellenic Studies*, 1891, pl. IX ; aussi la chevelure de la statue de Mégare (ci-dessous, p. 48), dont les boucles semblent avoir été taillées dans du bois.

que des instruments qui façonnèrent le bois. Cependant, il serait inadmissible de chercher dans la terre cuite les traces du travail du bois. Ce qui est possible quand il s'agit de la pierre ne l'est plus dans ce cas; le sculpteur en matières dures, bois, pierre tendre, marbre, n'a pas de rapports avec le modeleur de statues ou de figurines en argile; les deux classes d'artistes sont nettement tranchées.

On sait que les statues en marbre samiennes offrent une apparence cylindrique. M. Winter a démontré que ces œuvres dénotent l'influence de la technique du bronze, et que c'est des exigences de cette technique, née à Samos, que dérive cette silhouette[1]. Un cylindre aux contours extérieurs modelés en forme de corps humain, tel devait être l'aspect des premières statues de bronze samiennes[2]. Cette même forme se rencontre dans certaines terres cuites archaïques que M. Winter attribue à l'art samien, et qui, pour lui, sont d'humbles imitations de la statuaire de Samos.

Or cette apparence cylindrique se retrouve dans les plus anciennes statues en terre cuite que nous connaissons[3]; elle provient du fait que les premières statues en argile furent tournées par le potier comme des vases[4].

Les figures samiennes en marbre imitent les œuvres de bronze; mais celles-ci, à leur tour, peuvent n'être que la copie de la statue en terre qui les a précédées; on sait

[1] Winter, *Arch. Jahrb.*, 1899, p. 73-78.

[2] Lechat, *Au Musée*, p. 406.

[3] Ex. Statues de Chypre, fragment de statue féminine de l'Acropole, Deonna, *op. cit.*, p. 48, nº 2. Cette forme est fréquente, on le sait, dans les figurines chypriotes, souvent fort grandes, qui, elles aussi, sont façonnées au tour. Heuzey, *Figurines antiques*, p. 145.

[4] Ci-dessus, p. 15.

au reste que les Samiens, à qui les anciens attribuaient l'invention de la fonte du bronze, étaient aussi d'excellents modeleurs[1].

La statuaire en marbre, qui imite souvent les œuvres de bronze, a dû, par ce fait même, hériter d'un certain nombre de procédés conçus dans la terre, puisque la technique du bronze est à l'origine de beaucoup de conventions adoptées par les marbriers[2]. Nous en avons déjà eu plus haut un exemple[3]. En voici encore un ou deux.

Les boucles gauffrées de la chevelure, si fréquentes dans les statues de korés en marbre du VIe siècle[4], se rencontrent aussi dans les statues et les figurines en terre cuite[5]. Elles semblent témoigner d'un effort pour transporter dans le marbre les procédés de la terre cuite. Dans la statue en terre, l'artiste applique une bande d'argile sur sa figure, comme un ruban, puis, avec le côté plat de l'ébauchoir, en exerçant des pressions espacées, il détermine cette ligne ondulée, ces gauffrures que l'on retrouve du reste aussi sur le devant de la tête, dans le marbre et la terre cuite[6]. Cette influence aura pu s'exercer sur le marbre par l'intermédiaire du bronze; on a en effet reconnu dans les figures de marbre du VIe siècle, l'influence de ce métal[7].

[1] Ci-dessus, p. 29.

[2] GARDNER, *Handb. of greek sculpt.*, p. 210; S. REINACH, *Recueil de têtes antiques*, p. 20, n. 1.

[3] Ci-dessus, p. 33.

[4] LECHAT, *Au Musée*, p. 155, fig. 10; p. 153, fig. 9; p. 151, fig. 8.

[5] Ex. statue de Catane, ci-dessous, p. 49; de Mégare, p. 48; torse de Niké d'Olympie, DEONNA, *op. cit.*, p. 44, nº 1; Figurines: WINTER, *Typen*. I, p. 41, nºs 3-4; p. 42, nºs 3-4-5; p. 43, nº 3; p. 44, nº 7; p. 105, nºs 2-3; p. 106, nº 4, etc.

[6] Ex. tête de nymphe d'Olympie, DEONNA, *op. cit.*, p. 44, nº 3.

[7] POTTIER, *Rev. des Etudes grecques*, 1903, p. 139-140; LECHAT, *Sculpt. attique*, p. 346, n. 1.

La barbe, formant une masse légèrement en saillie, sans indication de détail, et arrêtée sur la joue par une coupure nette, comme une pièce de métal, serait imitée, a-t-on dit, des œuvres de bronze[1]. Or la même représentation se voit dans les statues de terre cuite[2], ainsi que nous l'avons dit plus haut, et tout nous porte à croire que cette manière d'indiquer la barbe, née dans l'argile, aura été transmise aux marbriers par l'intermédiaire des bronziers.

Nous ne tenons pas à multiplier les exemples. Remarquons cependant encore que le modèle en terre, qui ne fut employé par le marbrier qu'à une époque assez récente, a pu transmettre directement à la statuaire en marbre plusieurs procédés nés dans l'argile[3].

[1] Barbe et cheveux massés, Collignon, *Monum. Grecs*, 1889-90, p. 379, nos 17-18 ; Lechat, *Sculpt. attique*, p. 471, n. 9 ; p. 161.

[2] Statues de Chypre, Ohnefalsch-Richter, *op. cit.*, pl. XIV, nos 1-4 ; tête de Conca, ci-dessous, p. 108, no 1 ; têtes des grands sarcophages étrusques, ci-dessous, p. 183.

[3] Sur les maquettes, Deonna, *op. cit.*, p. 20, n. 3 (référ.) ; S. Reinach, *Rev. arch.*, 1902, II, p. 10 ; Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, p. 176, n. 11.

Inscription d'Epidaure mentionnant les modèles (en terre ?) des statues des frontons et des acrotères, Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, p. 85, no 241 ; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1890, p. 590 ; Defrasse-Lechat, *Epidaure*, p. 62 ; Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, p. 69.

Une figurine d'Epidaure, représentant un éphèbe, serait une maquette de sculpteur. Ἐφ. ἀρχ., 1892, pl. 7 ; aussi tête de Théra, Deonna, *op. cit.*, p. 67, no 20 : Wickhoff, *Wiener Genesis*, p. 25 sq., p. 41, a signalé l'influence de la maquette d'argile sur les œuvres de marbre, Blake-Sellers, *op. cit.*, p. 179.

III

SICILE ET GRANDE-GRÈCE

Sicile.

La plastique en terre fut pratiquée en Sicile, comme en Grèce, et il est à croire qu'elle le fut davantage et plus longtemps. La Sicile n'a pas l'abondance des matériaux statuaires que possède la Grèce, et la qualité en est bien inférieure. De même qu'à Chypre, le manque de marbre dut sans doute contribuer au développement de la statuaire céramique. De plus, la Sicile est voisine de l'Italie, où l'argile joua de tout temps un grand rôle, et ce voisinage a pu avoir pour effet d'entretenir chez les céramistes de l'île le goût pour les œuvres de grande dimension.

Les grandes terres cuites ne sont pas rares en Sicile[1]. Cependant, on ne peut dire, comme Orsi, que les terres cuites de grandeur naturelle étaient peut-être une spécia-

[1] Gerhard remarquait déjà la grandeur considérable de certaines terres cuites siciliennes, *Annali dell'Ist.*, 1835, p. 42.

lité de la Sicile grecque[1], car nous savons que la plastique en terre fut en honneur dans divers pays de l'antiquité. L'emploi statuaire de l'argile dans cette région est confirmé par le texte de Pline[2] mentionnant les artistes Damophilos et Gorgasos, qui furent mandés à Rome pour décorer le temple de Cérès, voué en l'an 258 de Rome par Aulus Posthumius, après la bataille du lac Régille, et dédié en 261 par Cassius (493). A cette époque donc, c'est-à-dire au commencement du Ve siècle, la plastique en terre était très développée en Sicile, au point de faire concurrence aux œuvres de même matière que modelaient les Etrusques.

Cette décoration plastique appliquée au bâtiment consistait sans doute uniquement en acrotères, antéfixes, plaques de revêtement ; il ne semble pas que l'usage, répandu en Etrurie et à Rome, de garnir le tympan du fronton avec des figures en terre cuite, ait été pratiqué en Sicile, ou même en Grande-Grèce. La Grèce n'a pas connu non plus cette ornementation[3] qui paraît avoir été localisée en Toscane et à Rome. On a pensé parfois, étant donné l'absence de figures en pierre attribuables aux frontons, dans les ruines des temples de Sicile, que cette partie de l'édifice était décorée de statues de terre cuite, mais cette hypothèse est sans fondement[4].

[1] *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, p. 309.
Nous mentionnons ici quelques terres cuites sur lesquelles nous n'avons aucun renseignement : Dans un dépôt de terres cuites, découvert à Palazzo Adriano, « una faccia d'un idolo ben grande, » Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 38 ; *Cataloghi Campana*, Classe IV, serie secunda, p. 2, n° 3 et 3*a*, tête de Junon et tête de Vénus, grandeur naturelle.

[2] *H. N.*, 35, 154 ; Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, ad loc. ; Brunn, *Geschichte der griech. Kunst*², I, p. 370.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 34.

[4] Ibid., p. 36 ; Perrot, *Mélanges Weil*, p. 370.

Les artistes grecs et siciliens, qui aimèrent à se servir de la terre cuite pour décorer leurs temples n'ont donc pas laissé de monuments rentrant dans le cadre de cette étude. Nous ne nous occuperons, en effet, pas des acrotères, œuvres industrielles et en général de petites dimensions [1], sortant des limites que nous nous sommes tracées.

Mais la Sicile et la Grande-Grèce ont livré un certain nombre de statues en terre cuite, appartenant à diverses époques ; elles confirment que la plastique en terre n'y fut pas inconnue.

Les monuments.

Comme dans la Grèce propre, la plupart des statues de terre cuite recueillies en Sicile datent de l'époque archaïque.

Le monument le plus ancien est une *petite statue féminine trouvée à Terravecchia, près de Grammichele,* dans la province de Catane, dans un dépôt de terres cuites votives d'un sanctuaire[2]. Elle est assise sur un trône à bras, qui pouvait être muni d'un dossier ; la base du siège s'a-

[1] En étudiant la plastique céramique en Grèce, nous avons rassemblé les monuments de ce genre qui y sont, à vrai dire, peu nombreux, et en général d'un travail supérieur à ceux que l'on rencontre ailleurs, Deonna, *op. cit.*, p. 37 sq.

Mentionnons seulement parmi les terres cuites architecturales de Sicile quelques fragments de grandes dimensions : Tête masculine de grandeur naturelle, provenant du temple C de Sélinonte, *Notizie*, 1876, p. 108 ; tête de grandeur naturelle trouvée à l'O. du temple d'Hercule à Sélinonte, *id.*, 1877, p. 68, nº 31 ; fragment de bouche et de nez appartenant à une tête de grandeur naturelle trouvé au N. du temple A, *ibid.*, nº 37.

Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 15 ; fig. 88, 89 ; p. 44, fig. 92-93 ; pl. V, p. 60.

[2] Orsi, *Monum. ant.*, VII, 1897, p. 217-220, pl. III ; sur les fragments de statuaire céramique trouvés en cet endroit, Winter, *Typen*, I, p. XCVIII. Haut. 0m,74.

vance et forme une sorte de banquette sur laquelle reposent les pieds. La figure, de proportions trapues, est vêtue d'un chiton long, dont les manches s'arrêtent au-dessus du coude, et qui forme comme une chape rigide, sans aucun pli, ni aucun modelé qui accuse les formes du corps. Ce vêtement est serré par une ceinture indiquée en couleur. D'autres traces de peinture se voient encore çà et là; la main droite ouverte s'appuie sur la cuisse droite; la main gauche est fermée; elle est traversée d'un trou qui servait sans doute à l'insertion de quelque attribut en métal.

La tête est très grossièrement modelée et les dépôts calcaires qui la recouvrent rendent cette impression de rudesse encore plus forte. Les oreilles, petites, sont placées à la hauteur des sourcils; les yeux sont gros et saillants, le nez est triangulaire, la bouche est taillée en coup de sabre. La chevelure formait une large nappe qui descendait jusqu'au bas du cou; trois longues tresses, passant derrière les oreilles, tombaient sur la poitrine.

Toute la surface de la statue est recouverte d'une couche d'argile plus fine; la cuisson inégale a produit de nombreux fendillements.

Ce peut être la représentation d'une divinité. Orsi incline à y voir Déméter ou Coré, et place dans la main gauche des épis.

La statue tout entière est travaillée librement, sans le secours du moule, par une main encore bien maladroite. Le modeleur qui l'a façonnée ignore la structure du corps humain, et n'est pas encore maître de la matière qu'il met en œuvre.

On peut rapprocher de ce monument les torses d'Acrae[1],

[1] Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 484, fig. 244.

d'Eleuthernes[1], de Tégée[2] dont l'attitude est la même; la chevelure est représentée d'une manière semblable et le chiton, figuré sans aucun pli, y dessine aussi les rondeurs de la poitrine.

La tête du torse d'Eleuthernes offre aussi beaucoup de ressemblance avec la figure de Terravecchia, ainsi que les têtes des « Apollon archaïques » de Delphes[3] ; de part et d'autre, c'est la même forme trapue, la même raideur du visage, les mêmes gros yeux à fleur de tête, la bouche rectiligne, l'expression générale d'hébétement. On retrouve ainsi en Sicile les caractères de l'art dorien du continent.

Mais, en dehors de ces traits qui rapprochent notre statue des œuvres de la grande statuaire, on remarque dans la tête un caractère local que montrent d'autres terres cuites de Terravecchia, modelées aussi librement à la main[4].

Dans ce même sanctuaire, l'on trouva encore divers fragments de statues masculines et féminines, atteignant les deux-tiers de la grandeur naturelle, et même plus[5], dont la technique et le style sont ceux de la figure précédente.

Ce sont les morceaux suivants :

1. *Fragment d'un siège*, appartenant à la partie postérieure ou latérale.

[1] Ibid., p. 431, fig. 208.

[2] Ibid., p. 434-5, fig. 210-211.

[3] *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1900, pl. XVIII-XXI ; Perrot, *op. cit.*, pl. IX-X ; *Fouilles de Delphes*, IV, pl. I-II.

[4] *Monum. ant.*, VII, 1897, p. 219, fig. 8 ; p. 222, fig. 9 ; Perrot, *op. cit.*, VIII, p. 501, fig. 258 ; Winter, *Typen*, I, p. 21, 5 B ; cf. aussi quelques figurines de Mégare, modelées librement, *Monum. ant.*, I, p. 918.

[5] *Monum. ant.*, VII, 1897, p. 220-221.

2. *Fragment analogue*, appartenant à la partie supérieure du bras du siège.
3. *Epaule gauche d'une figure féminine*, sur laquelle s'aperçoivent deux tresses.
4. *Jambe droite*, nue, d'une figure masculine.
5. *Fragment d'une tête féminine* ornée d'une stéphané ; partie supérieure droite ; l'oreille est percée d'un trou qui servait à l'insertion d'une pendeloque.
6. *Main droite*, fermée, identique à celle de la statue vue plus haut.

A une époque plus avancée de l'archaïsme appartient une *statue féminine trouvée près de Mégare*[1]. Elle est coupée au niveau des hanches. M. Benndorf [2] pense qu'il s'agit d'une demi-statue[3], comme on en connaît de nombreux exemples ; pour lui, la hauteur de la statue n'était pas assez considérable pour que le modeleur ait eu besoin de la façonner en deux pièces séparées ; s'il avait voulu agir ainsi, il aurait placé le raccord à la ceinture et non au bas des hanches. Nous pensons, comme M. Kekulé, que la statue était entière, et que le bas du corps était rapporté, ainsi que les avant-bras. Ce procédé est courant dans la statuaire céramique, même quand il s'agit de statues dont les dimensions ne sont pas considérables, et nous en avons cité plus haut de nombreux exemples[4] ; il servait à éviter les difficultés toujours très grandes de

[1] Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 7, fig. 1 ; Winter, *Typen*. I, p. 103, n° 10 ; Hofmann, *Untersuchungen über die Darstellung des Haares in der archaïschen griechischen Kunst* (Jahrbuch für Klass. Philol. 1900), p. 186.

[2] *Wiener Jahreshefte*, I, p. 6, n 10.

[3] Sur les demi-statues, Ibid., p. 1 sq. ; Collignon, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1901, IX, p. 377 sq.

[4] Ci-dessus, p. 21.

la cuisson. La hauteur de la partie conservée est de $0^m,40$; la statue entière pouvait mesurer $0^m,70$ de haut; on voit que ce ne sont pas là des dimensions très considérables et ce n'est qu'en hésitant que nous mentionnons ce monument. Aussi n'insistons-nous pas et nous bornons-nous à renvoyer à la description qu'en donne M. Kekulé. Ce savant attribue ce fragment au commencement du VI[e] siècle, date que M. Benndorf considère comme encore trop basse.

Les monuments que nous venons de mentionner sont inférieurs à la grandeur naturelle, bien qu'ils se distinguent des simples figurines par leurs dimensions inusitées et par leur technique. La statue suivante, qui se trouve *au musée Biscari, à Catane*, atteint la grandeur naturelle[1].

Elle provient sans doute de Camarine. Il en est conservé la partie supérieure jusqu'aux hanches. Le bord inférieur, inégal, indique que le bas de la figure a été brisé, et qu'il ne s'agit pas là, ainsi que le pense M. Benndorf[2], d'une demi-statue.

Elle reproduit le type traditionnel du VI[e] siècle. Elle est debout, les deux bras allongés contre le corps; les mains, qui manquent, étaient vides[3], ou tenaient quelque attribut[4].

Elle est vêtue d'un chiton sans plis, sans manches, sur

[1] Serradifalco, *Le antichità della Sicilia*, V, pl. XVIII, n° 3, p. 30 (indique par erreur que la figure est en tuf calcaire); Gerhard, *Annali dell'Ist.*, 1835, p. 42; Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 58, pl. I; Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 201, fig. 64; Winter, *Typen*, I, p. 106, n° 6; Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 649, n° 1 (répète l'erreur de Serradifalco).

[2] *Wiener Jahreshefte*, I, p. 6.

[3] Winter, *Typen*, I, p. 104, n[os] 6-9; p. 105, n° 2.

[4] Ibid., p. 104, n° 3; Lechat, *Au Musée*, p. 335.

lequel un manteau, jeté comme un châle, passe sur les épaules et tombe sur le devant, en formant de nombreux plis réguliers[1].

La tête porte une stéphané qui en fait tout le tour. Sur le front, les cheveux, partagés par une raie, forment deux bandeaux soigneusement ondulés ; sur la nuque ils descendent en une nappe épaisse ; par devant, trois boucles gauffrées se détachent de chaque côté sur la poitrine ; ces boucles, qui étaient rapportées, sont brisées en plusieurs endroits.

Le chiton tombait rigide jusqu'aux pieds. La bouche est détendue dans un sourire. Les yeux sont obliques.

Cette statue présente certaines analogies avec quelques Corés de l'Acropole qui se distinguent par les mêmes caractères ; elles portent l'himation-châle, sur un chiton tombant jusqu'aux pieds, sans plis, ou en plis rigides. La main ne relève pas le chiton, comme c'est le plus souvent le cas, en des plis venant rompre la monotonie du vêtement. Souvent, le bras est allongé contre le corps, et tient un attribut[2], que nous avons supposé dans la statue de Catane, où les deux bras pendent gauchement. Enfin la raie qui sépare les cheveux sur le front se retrouve dans une Coré[3] ; or il est à remarquer qu'elle manque presque toujours dans les Corés de marbre.

[1] Cette disposition de l'himation se rencontre dans certaines figures en pierre tendre et en marbre.

Ex. : Lechat, *Au Musée*, p. 169 sq. ; Coré 671 (Lechat, *op. cit.*, p. 153, fig. 9 ; Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 649, 10) ; Coré 687 (Lechat, *op. cit.*, p. 161, fig. 12 ; Reinach, *op. cit.*, II, p. 646, 8) ; Coré 677 (Lechat, *op. cit.*, p. 163, fig. 13 ; Reinach, *op. cit.*, II, p. 649, 9), etc. Statuette de l'Hydrophore, Lechat, *op. cit.*, fig. 1 ; Reinach, *op. cit.*, II, p. 649, 8 ; Athéna, Lechat, *op. cit.*, p. 23. fig. 2. ; Reinach, *op. cit.*, II, 683, 7. Dans les figurines, Winter, *Typen*, I, p. 46, nº 4-8, etc.

[2] Ex. Coré 593, Lechat, *op. cit.*, fig. 19.

[3] Coré 671, ibid, fig. 9 ; ibid., *Sculpt. attique*, p. 242.

Cette figure en terre cuite est beaucoup plus récente que les précédentes et appartient à la 2me moitié du VIme siècle[1].

Le musée de Palerme possède une magnifique *tête féminine,* atteignant environ les deux tiers de la grandeur naturelle, et mesurant 0m,20 de haut[2]. La provenance en est incertaine, mais M. Kekulé suppose qu'elle a été trouvée à Agrigente. Ce fragment, d'un excellent modelé, reproduit le type habituel du VIe siècle. Les cheveux forment deux bandeaux soigneusement ondulés, et tombent en masse sur les côtés et le revers de la tête. Sur le revers du crâne, qui est lisse[3], se voit un trou d'évent rond. L'argile, très épaisse, est de couleur rouge.

Cette tête appartenait vraisemblablement à une statue, ainsi que semble l'indiquer la cassure irrégulière du cou.

La plastique en terre du VIe siècle est encore représentée en Sicile par divers *fragments de statues, trouvés sur l'emplacement de l'ancienne Mégare* et conservés au musée de Syracuse[4]. Ils proviennent d'un sanctuaire détruit vers 477, quand Mégare fut ravagée par les Syracusains. Ces morceaux paraissent avoir appartenu à deux ou trois statues différentes; la qualité de la terre varie en effet d'un fragment à l'autre.

M. Orsi pense que l'une de ces figures pouvait repré-

[1] Rappelons ici la Coré en terre cuite de l'Acropole d'Athènes, Deonna, *op. cit.*, p. 48, no 2.

[2] Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 60, pl. VIII.

[3] Il n'est pas nécessaire, à cause de cela, de supposer que quelque objet, comme une couronne, surmontait la tête, Kekulé, *op. cit.* Le revers des statues en terre cuite est rarement travaillé.

[4] Orsi, *Bulletin de correspondance hellénique*. 1893, p. 641; ibid., 1895, p. 309-312 *a*, fig. 1-3; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 482, n. 1.

senter l'image principale du temple. Cette hypothèse est toute gratuite ; c'étaient sans doute des figures votives, sans signification précise, comme, par exemple, celles de l'Acropole d'Athènes, dont ces statues reproduisent le type. M. Orsi les place trop bas en disant qu'elles sont contemporaines de Damophilos et de Gorgasos, qui travaillaient vers 493.

Ce sont les fragments suivants :

1. *Plinthe avec partie antérieure d'un pied droit*[1].
2. *Plis d'un vêtement*[2], sans doute d'un himation porté à l'ionienne. Les plis pourraient être ceux que forme l'himation sur le devant de la poitrine ; le large pli à droite du fragment serait le pli médian[3].
3. *Fragment de chevelure,* appartenant à la masse de cheveux ondulés qui tombait sur la nuque[4].
4. *Main droite*[5]. L'index et le pouce, réunis, devaient tenir un objet, sans doute une fleur en métal insérée dans un trou ménagé entre les doigts. La main était soudée à la poitrine par un scellement de plomb. La partie antérieure de la main, qui était exposée à la vue, est d'une exécution soignée, tandis que le reste n'est que dégrossi.

La plastique en terre est donc assez bien représentée en Sicile au VIe siècle[6]. Par contre, à partir du Ve siècle,

[1] *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1895, p. 309.

[2] *Ibid.*, p. 310, fig. 1.

[3] S. Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 635, n° 4 ; p. 636, n° 3, etc. ; cf. les fragments de draperies de figures en terre cuite semblables, Deonna, *op. cit.*, p. 38, n° 4-5.

[4] *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1895, p. 310, fig. 2 ; cf. la chevelure d'une Coré de l'Acropole, Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, pl. IV.

[5] *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1895, p. 310, fig. 3.

[6] M. Orsi a fouillé, en automne 1906, un temple archaïque à Géla : il y a recueilli une vingtaine de fragments de statues en terre cuite, du type des Corés du VIe siècle. *Notizie,* 1907, p. 38 sq.



Fig. 1. *Statue féminine.*
Musée communal de Catane.

les monuments deviennent rares. Ce même fait s'observe dans toutes les régions où fut pratiqué le modelage de l'argile, en Grèce, en Etrurie et à Rome[1]. Aussi devons-nous accorder une attention toute particulière à une *statue féminine* (fig. 1) qui se trouve *au musée communal installé dans l'ancien couvent des Bénédictins de Catane.*

M. Kekulé l'a mentionnée dans son Corpus des terres cuites siciliennes[2]; M. Furtwängler, qui a eu le mérite de discerner la réelle valeur archéologique de cette œuvre, a reproché au savant allemand, en termes assez vifs, l'insuffisance de ses renseignements[3]. Citée encore par MM. Arndt[4] et Lechat[5], d'après les témoignages des deux archéologues que je viens de nommer, cette statue a été publiée récemment par M. Rizzo[6].

Elle aurait été trouvée dans la région de Catane, entre Paternò et Licodia, mais la provenance semble n'être pas certaine[7]. Elle est faite d'une argile assez grossière, mêlée de petits graviers, et de couleur rouge. La hauteur totale est de 1m,20, ce qui correspond à peu près aux deux tiers de la grandeur naturelle[8]. Au sommet de la tête se voit un trou d'évent rond.

[1] Pour la Grèce, Deonna, *op. cit.*, p. 28 sq.; pour l'Etrurie et Rome, ci-dessous, p. 90.

[2] *Die Terracotten von Sicilien*, p. 37.

[3] *Berlin*, 50e Winkelmannspr., p. 130; *Intermezzi*, p. 12, n. 7 de la page précédente, *Sitzungsber. d. Bayr. Akad.*, 1899, vol. II, p. 589.

[4] *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 54, n. 2.

[5] *Pythagoras de Rhegion*, p. 103, n. 6, 2o.

[6] *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Napoli, XXIII, 1905, p. 165 sq. Deonna, *Revue des Etudes anciennes*, 1907, p. 121-59, pl. IX-X. Je ne fais que reproduire ici ce que j'ai dit de cette statue en cet endroit. J'avais aussi mentionné ce monument dans la *Rev. arch.*, 1906, II, p. 407, n. 3.

[7] Bertucci, *Guida del monastero de' Padri Benedettini* (Catania), 1846, p. 25; Kekulé, *op. cit.*

[8] Hauteur de la tête : 0m,14; dimensions de la plinthe : 0m,29 × 0m,29.

La conservation en est assez mauvaise. Les parties antiques sont : la tête qui, heureusement, n'a pas trop souffert, le torse, jusqu'au-dessous des seins, la plinthe carrée avec les pieds, le bras gauche, dont la main est brisée, et qui n'à pas été recollée au torse[1]. Le reste de la figure, à l'exception du bras droit, a été refait en plâtre peint, et le restaurateur chargé de ce travail n'a pas fait preuve, on le voit aisément, d'une bien grande habileté.

C'est une jeune femme debout, drapée dans un chiton dorien à apoptygma, dont l'agencement maintes fois décrit, est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister. Bien que le bas du corps soit restauré, on peut cependant, en examinant la position des pieds sur la plinthe, déterminer quelle était l'attitude de la figure : elle s'appuyait sur la jambe droite, la gauche fléchie légèrement, le pied un peu ramené en arrière, mais posant sur le sol avec toute la plante. Le bras droit était allongé contre le corps ; le bras gauche, plié au coude, est tendu en avant, et tenait quelque attribut.

La tête s'élève droite ; les cheveux, traités sommairement et sans indication de détail, sont ramenés sur la nuque en un large bourrelet, tandis que, sur le devant, ils forment deux bandeaux séparés par une raie. M. Furtwängler a cité un certain nombre de monuments où l'agencement de la coiffure est exactement le même[2], et, aux exemples qu'il donne, on en pourrait ajouter d'autres[3]. Ce genre de coiffure se rencontre fréquemment dans les

[1] Ce bras a été remis momentanément en place pour prendre la photographie reproduite ici.

[2] Suivant la manière dont sont disposés les cheveux sur le devant de la tête, M. Furtwängler divise ces monuments en trois catégories ; la troisième est celle à laquelle appartient notre figure, 50e Winkelmannspr., p. 130.

[3] Joubin, *Sculpture grecque*, p. 160-1.

œuvres du V[e] siècle, en particulier dans celles qui datent du premier quart de ce siècle ; à ce moment, on renonce aux arrangements compliqués qu'aimèrent les sculpteurs du VI[e] siècle, et l'on recherche une plus grande simplicité dans la disposition du vêtement et de la coiffure.

Remarquons que la tête de Zeus en terre cuite, trouvée à Olympie, qui faisait partie d'une statue datant de la même époque que la figure de Catane, présente une disposition de la chevelure assez voisine[1].

Les oreilles sont percées d'un trou qui servait à l'insertion de pendeloques, sans doute en métal[2].

Le modelé n'est pas des meilleurs. La figure est assez grossièrement travaillée, et la rapidité du travail se trahit dans maints détails, entre autres dans la représentation de l'oreille, plate, qui a l'air d'être taillée dans du bois. L'artiste semble avoir modelé librement son œuvre, sans le secours du moule. Les bandeaux qui forment la chevelure sur le devant sont faits d'une masse d'argile rapportée[3].

Quelle était la destination de cette statue? Peut-être ornait-elle un tombeau ; elle aurait été placée dans l'intérieur du caveau et fixée sur un piédestal au moyen de tenons passant dans les deux trous pratiqués dans la plinthe, à droite et à gauche des pieds. Assurément, ce n'est ni le type représenté, si courant au V[e] siècle, ni la provenance, douteuse, qui permettent de l'affirmer ; mais on peut observer que le type de la figure féminine vêtue d'un chiton dorien s'est conservé dans une région voisine, en Grande Grèce, dans la statuaire funéraire

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 57, n° 9.
[2] Ci-dessus, p. 27.
[3] Ci-dessus, p. 18.

en terre cuite. Nous voulons parler des nombreuses statues en terre cuite provenant de la région de Canosa, que nous aurons à citer sous peu[1]. Peut-être faut-il voir, dans leur emploi funéraire, la persistance d'un usage remontant au Ve siècle, époque à laquelle nous reporte également le type statuaire.

On sait aussi combien les figurines de divinités en chiton dorien, aux plis rigides et sévères, sont nombreuses dans les tombes[2].

Il faut enfin ajouter qu'en Sicile même, on a trouvé, dans les caveaux funéraires, des bustes de divinités en terre cuite, atteignant souvent la grandeur naturelle[3].

Le vêtement que porte la statue, l'arrangement de la chevelure, nous ramènent au Ve siècle, ce que confirment les caractères de style, qui permettent une estimation plus précise[4].

M. Furtwängler a d'abord rapproché le monument qui nous occupe des sculptures d'Olympie et le date de la même époque[5]; la tête présente, il est vrai, quelques traits communs avec les têtes des frontons et des métopes, en particulier dans la disposition de la coiffure. M. Furtwängler a voulu, par la suite, reconnaître l'influence du style de Pythagoras de Rhegion[6]; il voit une étroite analogie entre la tête de la statue de Catane et une tête en marbre du musée de Chiaramonti[7], qui, notons-le en passant, a, elle aussi, été rapprochée des sculptures

[1] Ci-dessous, p. 72.

[2] Winter, *Typen*, I, p. 60 sq.

[3] Ci-dessous, p. 62.

[4] Les caractères du style de cette statue ont été minutieusement étudiés par M. Rizzo.

[5] 50e. Winkelmannspr., l. c.

[6] *Intermezzi*, l. c.

[7] *Röm. Mitt.*, I, pl.

d'Olympie[1], et qui, pour le savant allemand, dériverait d'une œuvre de Pythagoras de Rhegion[2].

L'attribution de ces deux monuments à cet artiste a été rejetée par M. Arndt[3], puis par M. Lechat[4], comme étant sans fondement; elle ne repose en effet que sur des indices bien faibles : la tête de terre cuite ressemblerait à celle de marbre; d'autre part, l'arrangement de la chevelure dans cette dernière serait analogue à celui d'une tête en bronze de Dionysos, provenant d'Herculanum, conservée au musée de Naples[5]. Ce Dionysos lui-même n'est attribué à Pythagoras que parce qu'il a quelque parenté avec un type qui se rencontre dans les monnaies de Sicile, et M. Lechat remarque avec raison qu'il est bien aventureux de vouloir identifier des œuvres de Pythagoras par l'intermédiaire des monnaies de la Sicile, sur le style desquelles son art n'a peut-être eu aucune influence. On voit combien toutes ces hypothèses sont fragiles et sans valeur; elles ne s'expliquent que par le désir d'attribuer, coûte que coûte, tout monument à un artiste connu.

Au reste, la ressemblance avec le marbre Chiaramonti n'est nullement frappante; elle n'est guère visible que dans l'arrangement de la chevelure; les formes du visage sont beaucoup plus fines, plus effilées, dans la tête de marbre, évidemment plus récente que celle de terre cuite.

On sait que dans la sculpture archaïque, les figures de femme ne se distinguent guère des figures d'homme, que la différence entre le visage des jeunes filles et celui des

[1] *Ibid.*, p. 200.
[2] *Intermezzi*, l. c.
[3] *Glypt. Ny-Carlsberg*, l. c.
[4] *Pythagoras de Rhegion*, l. c.
[5] Brunn-Bruckmann, pl. 382.

éphèbes n'est pas toujours très tranchée; ceci nous permet de prendre comme point de comparaison quelques figures masculines.

L'éphèbe Sciarra[1] offre avec notre statue de nombreuses ressemblances. L'attitude est la même. Le corps, dans les deux œuvres, est droit, même légèrement penché en arrière, les pieds posant sur le sol avec toute la plante, presque sans inflexion de la jambe. La tête est haute, l'un des bras, plié au coude, est tendu en avant.

Cette attitude se retrouve aussi dans l'Aurige de Delphes[2]. Dans la série des nombreuses statues féminines en chiton dorien, dans laquelle rentre notre figure, la flexion de la jambe est déjà beaucoup plus accusée, l'attitude est plus aisée, et dénote un style plus avancé. Les plus anciennes seules, telle la Niké du Capitole[3], présentent cette même pose un peu raide.

Mais l'analogie avec le bronze Sciarra ne se limite pas à une ressemblance d'attitude. La parenté de la physionomie est évidente[4]. C'est, de part et d'autre, un visage aux formes rondes, pleines, au menton épais, à la lèvre inférieure légèrement saillante; l'oreille est plate, sans modelé, placée, comme c'est fréquemment le cas dans les monuments de cette époque, trop haute et trop en arrière.

Le visage de l'Aurige et celui de notre statue offrent aussi quelques traits communs; il faut noter les mêmes proportions un peu lourdes, l'ovale plein, les lèvres charnues, les paupières épaisses.

[1] *Röm. Mitt.*, II, pl. IV, IV*a*, V; Joubin, *Sculpt. grecque*, p. 73, fig. 8; p. 146, fig. 74.

[2] *Monument Piot*, IV, 1897, pl. *XV-XVI;* Joubin, *op. cit.*, p. 143, fig. 43.

[3] Brunn-Bruckmann, pl. 263.

[4] Se rapporter surtout à la pl. V des *Röm. Mitt.*, II, qui donne la tête de l'éphèbe Sciarra de face et de profil.

C'est encore la grande tête féminine de la villa Ludovisi[1], où, comme ici, le cou est long et droit, les formes du visage et les détails de la bouche, du nez, de l'oreille, sont les mêmes. Le menton puissant donne au visage quelque lourdeur, mais un léger sourire, à peine ébauché, vient animer la physionomie de ces deux têtes.

Une statue féminine de la collection Barracco, œuvre grecque originale des environs de 480, dans laquelle se fait sentir l'influence de l'art du Péloponnèse, et que l'on a rapprochée des sculptures d'Olympie, offre le même type de visage, la même manière de traiter la chevelure par masses, sans détail[2].

D'un type très voisin sont aussi les têtes des sarcophages anthropoïdes de Sidon[3].

Les monuments que nous venons de mentionner nous ramènent donc au premier quart du Ve siècle, aux années antérieures à 470.

M. Furtwängler, avons-nous dit, établit un rapport étroit entre notre statue et les sculptures d'Olympie[4]. Cette ressemblance, faut-il le dire, ne nous frappe pas autant que lui. Entre des œuvres aussi rapprochées chronologiquement, il y a nécessairement un certain air de parenté. Mais les sculptures d'Olympie dénotent un art déjà plus avancé, les formes du visage y sont plus élégantes, plus effilées, moins trapues, les lèvres moins épaisses que dans la statue de Catane et les monuments que nous en avons rapprochés.

Nous avons mentionné plus haut la seconde hypothèse

[1] Joubin, *op. cit.*, p. 154, fig. 49-50, face et profil.
[2] *Collection Barracco*, pl. XXVII-XXVII *c*.
[3] Joubin, *op. cit.*, p. 156.
[4] M. Rizzo fait de même.

de M. Furtwängler, d'après laquelle il faudrait attribuer la statue au cycle de Pythagoras de Rhegion. La rattacher à une école ou à un maître de la statuaire antique serait pur jeu d'esprit. Nos connaissances sur les artistes de cette époque se bornent malheureusement au simple énoncé de leurs noms et de leurs œuvres, et l'attribution de telle ou telle sculpture à Critios, Calamis, Onatas, ne saurait être que chimérique. Il est inutile d'échafauder des hypothèses, dont l'intérêt est médiocre, puisqu'elles ne s'appuient sur aucun fait précis.

La Sicile n'eut jamais de grande école d'art local, mais simplement des ateliers qui suivirent docilement l'influence du dehors ; aussi trouvons-nous dans les œuvres siciliennes les mêmes tendances de style qui s'exercent dans la Grèce propre à cette époque. La statue de Catane le confirme une fois de plus[1].

Au Ve siècle appartiennent encore quelques *bustes* en terre cuite, de grandeur naturelle, que nous citerons plus loin.

Mentionnons, comme appartenant à une période plus récente de l'art, au IVe ou au IIIe siècle, *un pied* en terre cuite *trouvé à Syracuse*, et conservé *au musée céramique de Sèvres*[2]. Il provient, selon M. Héron de Villefosse, d'une

[1] L'influence de l'art péloponnésien de la première moitié du Ve siècle s'exerce aussi, on le sait, sur les modeleurs de Tarente, qui donnent souvent à leurs produits, eux aussi, des dimensions inusitées (ci-dessous, p. 68). Nous pouvons rapprocher de la statue de Catane une tête de terre cuite de cette provenance, qui, pour M. Furtwängler, serait du style d'Hagelaïdas et qui présente avec notre statue certaines analogies. *Münchener-sitzungsber.*, 1897, II, p. 132-3, pl. VII ; Winter, *Typen*, I, p. 200, n° 1.

[2] Héron de Villefosse, *Bulletin des Musées,* 1893, p. 218-222, fig. p. 220

statue, qui pouvait mesurer 1m,10 à 1m,20 de haut; nous n'avons pas vu ce fragment, aussi ne pouvons-nous dire si cette hypothèse est exacte, ou si le pied en question n'était pas simplement un pied votif. La crépide dont il est chaussé se retrouve, rarement il est vrai, dans les pieds votifs; la partie conservée de la jambe n'est pas suffisante pour permettre de décider en faveur d'une statue.

Le modeleur sicilien a exercé encore son goût pour les produits de grandes dimensions, dans les *bustes* en terre cuite qui forment une riche série de la céramique locale[1].

Les dimensions considérables de certains d'entre eux, qui atteignent souvent la grandeur naturelle, le modelé soigné de ces œuvres, le plus souvent travaillées librement à l'ébauchoir, sans l'aide du moule, ou si elles sont moulées, savamment retouchées, nous obligent à leur consacrer quelques lignes.

Ces bustes sont en ronde-bosse et coupés à la hauteur des seins. Ils représentent une figure féminine surmontée d'un haut calathos, dont la base est ceinte d'un cordon. Les cheveux forment deux bandeaux ondulés ou bouclés, partagés sur le milieu du front par une raie; le buste est lisse, sans indication aucune. Ce type reste le même dans toute la série de ces monuments, qui embrassent un es-

et 221. « Un pied de jeune fille, en terre cuite, appartenant au Musée céramique de Sèvres. » Longueur : 0m,19. Terre brun-rouge, traces de couverte blanche.

Rapprochons de ce fragment deux pieds provenant de Centurripa, qui, suivant Ansaldi, auraient fait partie d'une petite statue. Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 36.

[1] Sur ces bustes : *Notizie*, 1891, p. 377 sq., p. 401 ; Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, p. 29, p. 61 sq. ; Pottier, *Les Statuettes*, p. 202 ; *Röm. Mitt.*, 1900, p. 144 ; 1897, p. 136 ; *Monum. ant.*, VII, 1897, p. 243 sq.; Winter, *Typen*, I, p. 252, 1, 3.

pace de plus de 150 ans, allant de la première moitié du Ve siècle à la plus belle époque du IVe siècle. Evidemment, pendant une période aussi longue, les différences de style s'accusent nettement, mais sans rompre l'unité du groupe.

On a voulu reconnaître, dans ces déesses, tantôt Aphrodite, tantôt Déméter. M. Orsi a donné les raisons qui lui font voir en elles Déméter plutôt qu'Aphrodite[1].

Certains de ces bustes avaient une destination funéraire, ainsi que le confirme la découverte de l'un d'eux dans la niche d'une chambre sépulcrale[2]. On peut en rapprocher le buste funéraire du musée de Bruxelles, trouvé à Smyrne, qui ornait aussi un tombeau[3].

D'autres étaient des ex-voto. M. Orsi pense aussi que dans les petits temples peu importants, trop pauvres pour s'accorder le luxe d'une statue plus belle, ils représentaient l'image principale du culte[4].

L'unité foncière de cette série, et le fait qu'en dehors de la Sicile ces bustes sont peu répandus, semblent faire croire qu'il s'agit là d'un type propre à la céramique sicilienne, né et développé dans l'île[5].

La liste de ces monuments a été dressée par M. Kekulé, qui en connaissait 8 exemplaires, puis par M. Orsi, qui, en ne tenant compte que des bustes de grandeur naturelle, ou à peu de chose près, arrive à 23 numéros.

Voici ces monuments :

[1] *Monum. ant.*, VII, 1897, p. 247-8.

[2] Kekulé, *op. cit.*, p. 61.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 70, n° 25. Il ne faut pas les confondre avec les nombreux petits bustes funéraires estampés trouvés dans les tombes, de dimensions inférieures et de production purement industrielle.

[4] *Notizie*, 1891, p. 380.

[5] *Monum. ant.*, VII, 1897, p. 245-6; *Notizie*, 1891, p. 380, n. 2.

Ire moitié du Ve siècle.

1. *Granmichele.* Au musée de Syracuse.
   Hauteur : 0m,44. Orsi, *Monum. ant.*, VII, 1897, pl. V, p. 243-4, n° 1. Winter, *Typen*, I, p. 252.
2. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
   Exemplaire analogue au précédent. Orsi, p. 243, n° 2.
   Ces deux exemplaires se placent en tête de la série. Orsi les attribue au 1er quart du Ve siècle, plus près de 500 que de 480.
3. Musée Biscari, Catane.
   Grandeur naturelle. *Röm. Mitt.*, XII, 1897, p. 136-7, pl. VII, à gauche ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, n° 1.
4. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
   Ne reste que la tête, haute de 0m,14. Orsi, p. 249-50, pl. VI, à gauche ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, n° 1.
5. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
   Ne reste que la tête, haute de 0m,155. Orsi, pl. VI, à droite, p. 249-50 ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, n° 1.

Fin du Ve siècle.

6. *Agrigente.* Musée de Syracuse.
   Orsi, VII, p. 244-5, n° 19-23 ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, 3 *c*.
7. *Agrigente.* Musée de Syracuse.
   Mêmes référ.
8. *Agrigente.* Musée de Syracuse.
   Mêmes référ.
9. *Agrigente.* Musée de Syracuse.
   Mêmes référ.
10. *Agrigente.* Musée de Syracuse. Double hermès.
   Mêmes référ.
   M. Orsi, qui attribue les nos 6-10 à la fin du Ve siècle, en vante l'excellente exécution et les considère comme les plus beaux exemplaires de la série. A notre connaissance, aucune reproduction n'en a été encore donnée.

IVe siècle.

11. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
Hauteur : 0m,36. Kekulé, *Die Terracotten von Sicilien*, pl. X, p. 38 et 61 ; Pottier, *Les Statuettes*, p. 202, fig. 65 ; *Notizie*, 1891, p. 379, n. 3 ; Orsi, p. 244, n° 5-8) ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, B.

12. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
Hauteur : 0m,30. Kekulé, *op. cit.*, pl. IX, p. 61; Orsi, p. 244, n° 5-8; *Notizie*, 1891, p. 379, n° 3 ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, n° 3 *c*.

13. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
Fragmenté. Kekulé, *op. cit.*, p. 61, fig. 123 ; Orsi, p. 244 n° 5-8 ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, 3 *b*.

14. *Granmichele.* Musée de Syracuse.
Fragmenté. Kekulé, *op. cit.*, p. 61; Orsi, p. 244, n° 5-8.

15. *Syracuse.* Musée de Syracuse.
Tête, sans le buste, 0m,30. *Notizie*, 1891, p. 377, fig.; *Röm. Mitt.*, 1892, p. 180 ; Orsi, p. 244, n° 9-11 ; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, n° 3 *g*.

16. *Syracuse.* Musée de Syracuse.
Fragment d'une tête de grand. naturelle. *Notizie*, 1891, p. 401.

17. *Syracuse.* Musée de Syracuse.
Fragment de tête. *Notizie*, 1891, p. 381 ; Orsi, p. 244, n° 9-11.

18. *Syracuse.* Musée de Syracuse.
Fragment de tête. *Notizie*, 1891, p. 381 ; Orsi, p. 244, n° 9-11.

19. *Syracuse.* Musée de Syracuse.
Fragment de tête. *Notizie*, 1891, p. 381 ; Orsi, p. 244, n° 9-11.
Orsi, dans les *Notizie* (1891), mentionne comme ayant été trouvé à Syracuse: une tête entière (p. 377, fig. n° 15), les fragments d'au moins trois têtes identiques à celles-ci (p. 381 ; ci-dessus, n° 17-19), un fragment d'une tête de grandeur naturelle (p. 401 ; ci-dessus, n° 16). Dans sa liste des *Monum. ant.* (VII, p. 244, n° 9-11) il indique les mêmes fragments, mais d'une manière qui ne concorde pas avec ses précédentes descriptions. Il ne mentionne

en effet qu'un exemplaire entier et les fragments de 2 autres.

20. *Akrai.*

Judica, *Le Antichità di Acre illustrate*, pl. XIII, p. 114; Kekulé, *op. cit.*, p. 61; Orsi, p. 244, n° 12-13; Winter, *op. cit.*, p. 252, 3 *e*.

21. *Akrai.*

Mêmes référ.

22. *Akrai.*

Exemplaire perdu. Kekulé, *op. cit.*, p. 62; Orsi, p. 244, n° 14-15.

23. *Akrai.*

Exemplaire perdu. Mêmes référ.

24. Provenance inconnue. Musée de Catane.

0m,45. Kekulé, *op. cit.*, p. 62, fig. 124; Orsi, p. 244, n° 16; *Notizie*, 1891, p. 379, n° 3.

25. *Géla*. Musée de Syracuse.

Buste sans tête. Orsi, p. 244, n° 18; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, 3 *g*.

26. *Centurippa*. Musée de Syracuse.

Manque le buste. Orsi, p. 244, n° 17; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, 3 *B*.

27. *Syracuse, Achradine*. Musée de Syracuse.

Kekulé, *op. cit.*, p. 62; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, 3 *f*.

28. *Granmichele*.

Exemplaire appartenant au consul britannique à Palerme. Orsi, p. 244, n° 3-4.

29. *Granmichele*. Même provenance.

Ibid.

Notons que les bustes de dimensions inférieures à ceux-ci, mais de type semblable, ne manquent pas[1]; ils ne rentrent pas dans le cadre de notre étude.

On peut encore attribuer aux ateliers des céramistes siciliens un grand *buste de Déméter* qui faisait partie de la

[1] *Monum. ant.*, VII, p. 245; Winter, *op. cit.*, I, p. 252, 2, 4, 5; Walters, *Catal. of the Terraçottas in the Brit. Mus.*, p. 299 D 8-D 10.

collection de Janzé[1]. La déesse est couronnée du polos, comme dans la série de bustes que nous venons de voir; elle porte au cou un collier à pendeloques; de chaque côté de la tête, sur les épaules, tombent des boucles de cheveux.

Un autre *buste* provenant de la même collection se trouve au *Cabinet des médailles, à Paris*[2]. C'est une figure féminine, vêtue d'un chiton sans manches, plissé, et retenu sous les seins par un ruban. Un collier à deux rangs orne le cou; les bras portent des bracelets. Les cheveux ceints d'une stéphané, détachent sur les épaules, par devant, deux boucles.

La provenance n'est pas certaine; ces bustes seraient originaires de Sicile ou de Grande-Grèce[3].

Grande-Grèce.

La Grande-Grèce a connu, elle aussi, la plastique en terre, mais, tandis qu'en Grèce, en Sicile, en Etrurie, la période archaïque est celle qui compte le plus grand nombre de monuments, au détriment des époques plus ré-

[1] De Witte, *Choix de terres cuites antiques du Cabinet de M. le vicomte de Janzé*, 1857, p. 9, pl. XLIV; Winter, *op. cit.*, I, p. 253, n° 2 f; hauteur : 0m,63.

[2] De Witte, *op. cit.*, p. 8, pl. XXXII; Babelon, *Guide illustré au Cabinet des Médailles*, 1900, p. 330, n° 127; Winter, *op. cit.*, I, p. 255, n° 6; hauteur : 0m,56.

[3] On trouve en Grande-Grèce des bustes d'assez grandes dimensions, de types analogues à ceux que nous venons de voir en Sicile, *Journal of hellenic Studies*, 1886, p. 29, n° 13, pl. LXIII; Winter, *op. cit.*, I, p. 253, n° 2 *c*, 0m,30, Tarente; Winter, *op. cit.*, I, p. 253, n° 2 *B*, 0m,30, Capoue; Rohden, *Terracotten von Pompei*, pl. XXVIII, 1, p. 41; Winter, *op. cit.*, I, p. 253, 2 *e*, 0m,27, Pompéi; Tête de femme surmontée du calathos, Louvre, Salle B, vitrine N, n° 663.

centes, dans les régions grecques du sud de l'Italie, nous ne trouvons pas de statues de terre cuite que l'on puisse attribuer au VIe ou au Ve siècle. Ce n'est pas à dire que l'on n'en trouve jamais. Les fouilles n'ont jamais été faites d'une manière systématique dans cette partie de l'Italie; quand elles le seront, nul doute que des fragments se rapportant à de grandes figures en terre cuite ne viendront au jour. L'exemple des modeleurs siciliens[1] et italiens qui firent un si grand emploi de l'argile dans la statuaire, fut vraisemblablement suivi par les artistes de l'Italie méridionale. Dans cette région, les figurines elles-mêmes ont des dimensions inusitées, qui trahissent le désir du coroplaste de rivaliser avec les œuvres de la grande statuaire.

Les plus riches trouvailles de terre cuite ont été faites à Tarente.

L'*Antiquarium de Berlin* possède une belle *tête* de cette provenance, acquise en 1883[2]. La conservation en est excellente; l'extrémité du nez seule est restaurée. Les dimensions sont considérables : le fragment mesure, en effet, $0^m,25$ de hauteur[3]. L'argile, très cuite et dure, est brunâtre.

C'est un jeune homme, à la chevelure courte, dont les petites boucles emmêlées, rejetées à droite et à gauche, sur le milieu du front, sont traitées à coups rapides d'ébau-

[1] On sait du reste que les terres cuites italiques offrent beaucoup d'analogie avec les produits des fabriques siciliennes. Pottier, *Les Statuettes*, p. 205.

[2] *Terracotten-Inventar*, n° 7817. Cette tête est mentionnée *Arch. Zeit.*, 1884, p. 66. Je ne fais que répéter ici ce que j'ai dit de ce fragment dans la *Rev. Arch.*, 1906, II, p. 402 sq.

[3] Hauteur du visage, du menton à la racine des cheveux : $0^m,15$; épaisseur de l'argile : $0^m,02$.

choir. Le regard est dirigé vers le ciel, la bouche entr'ouverte. La tête, tournée à gauche, est légèrement relevée, et ce mouvement fait saillir les muscles du cou. L'arcade sourcilière est très prononcée. Le front, au-dessus duquel les cheveux sont implantés en demi-cercle, est bas. Le nez est pointu et mince, et la distance qui le sépare de la bouche est très faible. Le menton est arrondi et petit.

Cette tête, ainsi que l'indique la partie conservée du dos et de l'épaule gauche, appartenait à une statue atteignant à peu de chose près la grandeur naturelle. Elle était peinte, car on aperçoit encore des traces de couleur rouge-clair dans la chevelure.

Il est impossible de donner un nom à cette figure et de déterminer quelle en était l'attitude. M. Svoronos voudrait y reconnaître Taras, mais cette hypothèse n'est fondée que sur la ressemblance que présente ce monument avec l'Enfant en prière de Berlin[1], auquel il donne le nom du héros, et cette dernière identification est toute problématique. Quant à l'attitude, tout ce que l'on en peut dire, c'est que l'épaule gauche était plus haute que l'autre, que le bras gauche était sans doute levé, et que le regard était tourné dans cette direction. On pourrait, à la vérité, proposer plusieurs hypothèses, qui, n'étant fondées sur aucun indice certain, n'auraient pas grand intérêt.

Bien que connu depuis longtemps par des moulages qui se trouvent dans le commerce, et que l'on peut voir dans plusieurs galeries[2], ce fragment, intéressant à plus d'un titre, n'a été étudié en détail et reproduit d'une manière satisfaisante que récemment[3]. Le dessin qu'en donne

[1] Brunn-Bruckmann, pl. 283.

[2] Lechat, *Catalogue sommaire du musée de moulages.* Annales de l'Université de Lyon, 1903, p. 113, n° 630.

[3] *Rev. arch.*, 1906, II, p. 402 sq., pl. VI.

M. Vlasto, dans son étude sur les monnaies de Tarente[1], bien que fidèlement exécuté, n'en rend pas bien les caractères de style, et l'auteur, sans fournir aucun détail sur cette tête, ne fait que mentionner rapidement l'hypothèse de M. Svoronos.

La ressemblance entre cette tête de terre cuite et celle de l'Enfant en prière est frappante. On remarque dans la statue de bronze tous les caractères que montre la tête de Tarente ; on y retrouve la même forme donnée au visage, dont les proportions sont semblables, la même manière de traiter les yeux, le nez, la bouche, le même rendu de la chevelure, qui est cependant plus sommaire dans la terre cuite que dans le bronze, ce qui se conçoit aisément, étant donnée la différence de la matière employée. La tête est aussi rejetée en arrière, mais, dans la statue de terre cuite, elle est, de plus, tournée légèrement à gauche.

Ces rapports étroits permettent de reconnaître dans ces deux œuvres les mêmes tendances de style, d'attribuer la tête de Tarente, comme le bronze de Berlin, à l'école de Lysippe, et de la dater de la fin du IVe ou du commencement du IIIe siècle av. J.-C.

Les modeleurs tarentins semblent avoir donné volontiers à leurs produits des dimensions inusitées. Nous connaissons, en effet, provenant de leurs ateliers, plusieurs terres cuites de grandeur considérable. Lenormant cite des *têtes qui appartenaient à des statues dont la hauteur devait dépasser un mètre, et certains pieds de lits indiquant des proportions encore plus grandes*[2]. On connaît

[1] *Journal international d'archéol. numismatique*, 1901, p. 94, pl. θ'.

[2] *Gaz. arch.*, 1881-1882, p. 161 ; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1882, I, p. 208 ; Pottier, *Les Statuettes*, p. 207.

encore des *fragments de statues* qui atteignaient la grandeur naturelle[1].

Mais si les figures de grandeur naturelle ne sont pas une exception dans la fabrique de Tarente, il n'y en a pas, à notre connaissance, qui puisse, pour la beauté de l'exécution, être comparée avec la tête de l'*Antiquarium*. Elle est modelée entièrement à la main, sans le secours d'aucun moule, et ce procédé, que l'on retrouve, il est vrai, dans certaines figurines de Tarente, a permis à l'artiste d'imprimer à sa création un cachet artistique bien rare dans les terres cuites de cette dimension. C'est une vraie œuvre de statuaire, sans rapport avec la masse des produits habituels des coroplastes, et l'on peut sans peine, comme nous l'avons fait, la comparer avec les œuvres de bronze ou de marbre. La main qui l'a modelée n'est pas celle d'un simple artisan en figurines, c'est celle d'un artiste qui s'inspire des traditions de style d'une école bien définie, et rend fidèlement dans l'argile ce que d'autres rendent dans le bronze et le marbre.

Au reste, parmi les simples figurines trouvées à Tarente, les dimensions sont souvent considérables ; les têtes mesurant 0m,14 de haut ne sont pas rares, ce qui donne à la figure entière une hauteur déjà respectable[2].

Le même goût pour les statuettes de grandes proportions se manifeste en d'autres points de la

[1] *Gaz. des Beaux-Arts, l. cit.*, p. 211 ; *Notizie*, 1883, p. 184 ; *Journal of hellenic Studies*, 1886, p. 24 ; *Arch. Anz.*, 1890, p. 155 ; Winter, *Typen*, I, p. CVI.

[2] Ex. : Winter, *op. cit.*, I, p. 208, n° 6, 6 *c*, 6 *d*, n° 7 *b* ; p. 204, n° 4 ; 202, n° 4 et n° 5 ; 201, n° 2, 2 *b*. Tête féminine, environ moitié grandeur nature, *Arch. Zeit.*, 1885, p. 66 ; cf. encore *Studi e materiali*, I, p. 153, n° 92, etc. ; *Bullettino dell'Ist.*, 1881, p. 199 (tête de cheval) ; *Journal of hellenic Studies*, 1886, p. 20 sq. (têtes).

Grande-Grèce, dans les fabriques de Locres[1] et de Rhégium[2].

Parmi les produits céramiques de la Grande-Grèce, il faut mentionner encore toute une série de *statues funéraires, trouvées pour la plupart à Canosa,* qui était sans doute le centre de fabrication de ces monuments. La technique et le style sont les mêmes que ceux des grands vases de même provenance, surmontés de statuettes féminines, qu'entourent des chevaux marins, des Tritons ou des Centaures[3]. Ces vases, dont les figurines atteignent souvent des dimensions considérables[4], sortent des mêmes ateliers que les statues. Dans les tombes, on déposait indifféremment ces grands vases à l'ornementation surchargée[5], où ces statues, qui se dressaient, fixées par les trous qui traversent la partie inférieure du vêtement. Ces figures, dont on a trouvé un assez grand nombre, sont très grandes, tout en restant un peu inférieures à la grandeur naturelle.

Ce sont des œuvres de production industrielle, qui, pour cette raison, ne nous retiendront pas longtemps. Elles reproduisent toutes le même type, avec quelques légères variantes dans la disposition des plis du vêtement,

[1] Ex. : Musée communal de Reggio; figure féminine assise, de type archaïque, hauteur : 0m,53 ; WINTER, *op. cit.*, I, p. 121, no 6; Louvre, têtes de grandes figurines traitées dans la manière sévère de la 1re moitié du Ve siècle, salle B, vitrine G. hauteur : 0m,08, 0m,085, 0m,010; POTTIER, *Les Statuettes*, p. 211.

[2] Tête d'homme barbu, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1848. pl. 1; POTTIER, *Les Statuettes*, p. 211.

[3] RAYET-COLLIGNON, *Hist. de la céramique grecque*, p. 337, fig. 126; POTTIER, *Les Statuettes*, p. 210-211, fig. 70; WALTERS, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XLVIII, p. 327 sq., *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 118-119, pl. VI; WINTER, *op. cit.*, II, p. 181, no 2; 182, no 3, etc.

[4] Ex. : 0m,58; 0m,54; 0m,47; WINTER, *op. cit.*, II, p. 30, no 6.

[5] Rôle funéraire de ces vases, WALTERS, *Hist. of. anc. Pott.*, I, p. 119.

dans l'attitude des bras, dans les traits du visage; c'est le type bien connu des figurines qui décorent les grands vases dont nous avons parlé; entre elles et ces statues, il n'y a qu'une différence de dimensions. Elles sont moulées, et l'ébauchoir n'intervient que pour traiter rapidement la chevelure.

C'est une femme, debout, drapée dans un chiton à apoptygma qui descend jusqu'aux pieds en plis rigides; sur les épaules un himation est disposé comme un châle et tombe sur la poitrine; une des jambes, généralement la droite, est légèrement fléchie; sous la draperie apparaissent les pieds chaussés de souliers. La tête est souvent inclinée d'un côté : les cheveux forment deux bandeaux ondulés séparés par une raie. Les bras, pliés au coude, sont tendus en avant, dans l'attitude de la prière; ils sont parfois ramenés sur la poitrine et tiennent alors un oiseau[1].

L'himation manque dans quelques exemplaires; on aperçoit alors l'apoptygma serré sous les seins par un cordon qui forme un nœud sur la poitrine[2].

La physionomie, le plus souvent, est celle d'une femme jeune, à laquelle le modeleur s'est efforcé de donner une légère expression de tristesse; parfois la tête est celle d'une femme âgée, aux traits tirés par la vieillesse, et sillonnée de rides[3].

La polychromie est la même que celle des vases. Les couleurs rose, rouge, bleu, noir, sont posées sur un lait de chaux et n'ont pas été cuites avec la figure.

[1] Ci-dessous, nº 11 et n. 1, p. 76.

[2] Nos 2, 11, 13, n. 1, p. 76.

[3] Nos 7, 12.

Plusieurs de ces figures ne sont pas entières, mais coupées au-dessous des hanches[1].

L'industrie des vases de Canosa remonte au premier siècle avant notre ère[2]; la même date s'impose pour ces statues.

Ces orantes rappellent les belles figures de la statuaire du Ve siècle, vêtues d'un chiton dorien, aux plis sévères, dont on connaît de nombreux exemples[3].

L'attitude austère de la figure, appuyée sur une jambe et fléchissant légèrement l'autre, le vêtement, les larges plis cannelés de la draperie, tombant rigides jusqu'au sol, le geste de prière des bras[4], nous ramènent à une époque bien antérieure à celle où ces statues d'argile furent modelées. Les modeleurs de Canosa imitent au Ier siècle avant notre ère les thèmes sculpturaux du Ve siècle. Ce goût archaïsant se retrouve dans d'autres terres cuites de l'Italie méridionale, de date tardive, et correspond bien aux tendances artistiques de cette époque[5].

Voici une courte liste, fort incomplète, de ces monuments, assez nombreux, qui se rencontrent non seulement dans les musées, mais aussi dans les collections particulières, dans le commerce[6].

Londres. Brit. Museum.

1. Provenance : Canosa. Hauteur : 0^m^,904.

Castellani 1873, *Guide to 2nd vase Room.* pt. 2 (1878), p.

[1] N° 6; ci-dessus, p. 48 et 49.

[2] Pottier, *Les Statuettes*, p. 211 ; Rayet-Collignon, *op. cit.*, p. 336-338.

[3] Joubin, *Sculpture grecque*, p. 157 sq. ; Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 643-4.

[4] Cf. la manière dont est représentée l'himation dans ces statues avec le traitement de l'apoptygma dans la Niké du Capitole, Brunn-Bruckmann, pl. 263.

[5] Pottier, *op. cit.*, p. 211.

[6] Ex. : 2 exemplaires vus à Paris, en 1906, chez M. Feuardent.

36, n. 275; Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. 317, D. 124.



Fig. 2. — *Statue funéraire de Canosa.*
Musée de Naples.

2. L'himation manque.
Provenance : Canosa. Hauteur : 0m,65.
Castellani 1873. Walters, *op. cit.*, p. 317, D 125.

Naples. Musée.

3. N° 22246. Extrémités des doigts brisées. Couche de laït de chaux. Cheveux brun-rouge, chiton rose. Hauteur : 0m,93. Tête inclinée à gauche.

4. N° 22247 *(figure 2)*. Doigts et pieds brisés. Cheveux brun-rouge. Hauteur : 0m,90. Identique à la précédente.

5. N° 22296. L'himation, qui ne descend pas très bas sur la poitrine, laisse voir l'apoptygma. La tête n'est pas inclinée, mais droite. Doigts brisés. Trou dans le bas de la draperie, devant et sur un des côtés; trou d'évent carré dans le dos. Traces de couleur : chiton rose, souliers bleus; cheveux et bouche rouge-brun; contours des yeux, sourcils, pupilles, noirs. Hauteur : 0m,90.

Les nos 3-5 sont sans doute ceux qui sont indiqués comme provenant d'un tombeau de Canosa, dans le *Bulletino dell'Ist.*, 1829, p. 183.

6. N° 24226. Demi-statue, coupée au milieu des cuisses. Même type que le n° 5. Tête inclinée à gauche. Doigts de la main droite brisés. Couche de lait de chaux. Traces de couleurs : chiton rose; cheveux, yeux, bouche, rouges. Hauteur : 0m,60 [1].

Paris. Musée Guimet.

7. N° 516005.

Statue entière. Doigts brisés. Les traits sont ceux d'une femme âgée, ridée. Hauteur : 1m,10.

8. Id. Tête inclinée à droite. Trace de rouge dans les cheveux. Hauteur : 1 m.

9. Id. Hauteur : 1m,10.

10. Id. Hauteur : 1,m10.

De Milloué, *Petit guide illustré au musée Guimet*, 1890, p. 213 (Galerie d'Iéna, 2e salle, vitrine 15), p. 214, (vitrine 17); 1905, p. 313, vitrines 4 et 6.

Paris. Louvre.

11. Jeune femme tenant un oiseau. Les bras sont ramenés sur la poitrine, la main gauche fait le geste de caresser l'oiseau. La tête est un peu tournée à droite. Chiton avec

[1] Mentionnons encore au Musée de Naples, une petite statue haute de 0m,60 (dimensions à peu près égales à celles des plus grandes figurines des vases de Canosa, ci-dessus, p. 72, n. 4), représentant une jeune fille vêtue d'un chiton serré sous les seins, les bras croisés sur la poitrine. Sur les épaules, tombent de chaque côté deux larges boucles de cheveux. Style et technique des statues que nous étudions. Cf. ci-dessus, n° 11.

colpos tombant en plis droits jusqu'aux pieds, sans himation. Traces de couleurs sur les bras et le devant de la poitrine. Salle B, vitrine I. Hauteur : 0m,90-1 m.

Pour le type, Reinach., *Répert. de la stat.*, II, p. 467, n° 3.

12. Tête de vieille femme, n° 71. Cheveux rouges.

Hauteur : 0m,22.

Salle B, vitrine K.

Rouen. Musée.

13. Chiton à apoptygma, serré sous les seins par un cordon. Couche de lait de chaux.

Provenance : Canosa. Hauteur : 0m,90.

Vienne. Musée.

14. N° 877. Ancienne collect. Barone. Hauteur : 0m,90.

Masner, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Œsterr. Museum*, 1892, p. 92.

Enfin plusieurs statues semblables sont encore mentionnées dans des rapports de fouilles faites à Canosa[1].

Tels sont les monuments de la plastique en terre que nous ont donné la Sicile et la Grande-Grèce[2]. Bien que peu nombreux, ils suffisent à nous prouver que ces régions, comme la Grèce, dont elles dépendent au point de vue artistique, ont connu l'emploi statuaire de l'argile.

[1] Statue sans tête ni bras, fragments de statues, *Annali dell'Ist.*, 1848, p. 151, 152, 153. — Statue féminine, *Arch. Zeit.*, XVI, 1857, p. 58. — Statue féminine, « presso il sign arcidiacono Caracciolo, » *Bullettino dell'Ist.*, 1829, p. 183 ; 8 statues féminines drapées, plus ou moins complètes, d'environ 1m de haut, *Notizie*, 1896, p. 491 ; Winter, *op. cit.*, I, p. CIX.

Notons encore, provenant du même endroit, deux bustes féminins, presque de grandeur naturelle, dont l'un représente une Niké couronnée de lierre, *Bullettino dell'Ist.*, 1829, p. 183-189. Cf. aussi, *Cataloghi del Museo Campana*, classe IV, serie prima, n° 4 et 7.

[2] Les terres cuites votives, de grandes dimensions, de travail grossier, qui se rencontrent en abondance dans les régions étrusques et romaines, ne manquent pas non plus en Sicile et dans l'Italie méridionale. Ex. : *Sicile*. Fragments de figures dont l'une atteignait au moins 0m,85 ; fragments anatomiques, *Notizie*, 1903, p. 525.

IV

L'ETRURIE ET ROME

.....elaboratam hanc artem
Italiae et maxime Etruriae
PLINE, *H. N.*, XXXV, 157.

Généralités.

Si la Grèce n'a fourni que peu de monuments de la statuaire céramique, si la Sicile et la Grande-Grèce, où pourtant cette branche de la plastique fut plus développée, n'ont livré qu'une moisson encore assez pauvre, par contre, en passant en Etrurie, puis à Rome, les monuments abondent. Dans ces régions, la plastique en terre fut toujours plus en faveur qu'ailleurs [1]. Les Etrusques la connurent de bonne heure et la développèrent à tel point qu'elle passait, aux yeux des anciens, pour être une invention de ce peuple; c'est ce que disent Tatien [2] et Clé-

[1] Pline, *H. N.*, XXXV, 157..... *elaboratam hanc artem* (plasticen) *Italiae et maxime Etruriae.* Les principaux renseignements sur la statuaire céramique en Italie sont fournis par Pline, *H. N.*, XXXV, 152 sq.

[2] Λογος πρὸς Ἕλληνας, ch. I. Cf. PUECH, *Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien*, (Université de Paris, Bibliothèque de la Faculté des Lettres), p. 38, 107.

ment d'Alexandrie[1]. En Etrurie, l'emploi de l'argile dut précéder de beaucoup celui des matières plus dures[2] et la terre fut sans doute pendant longtemps la seule matière statuaire en usage.

Faut-il admettre que l'invention de la statuaire céramique remonte bien aux Etrusques, autrement dit, qu'ils pratiquèrent le modelage des statues sans subir aucune influence étrangère ? Pline ne le croyait pas[3], et c'est à Démarate qui, exilé de Corinthe, s'en vint en Etrurie, qu'il attribue l'introduction de la plastique en terre dans ce pays. Démarate emmenait avec lui les modeleurs Eucheir, Diopos, Eugrammos ; les détails de la légende peuvent être fictifs, mais l'hypothèse d'une influence corinthienne semble exacte. Ce que les modeleurs corinthiens ont pu fournir aux Etrusques, c'est leur goût marqué pour le modelage de la terre, des procédés particuliers, en un mot la technique dans laquelle ils excellaient[4].

Nous savons que la Grèce asiatique et insulaire du

[1] *Strom.*, I, ch. 6, § 75 : ἔτι φασὶ Τουσκανοὺς τὴν πλαστικὴν ἐπινοῆσαι, cf. aussi Cassiod. *Var.*, VII, XV, *has* (statuas) *primum Tusci in Italia invenisse referuntur.*

[2] *Scholia Horatiana Acronis et Porphyrionis.* Epist. Lib. II, 2, 180 (édit. Hauthal, 1864, II, p. 569). *Tyrrhena sigilla. Tuscana. Apud Tuscos prima Italiae signa de marmore processerunt.*

Pline, *N. H.*, XXXIV, 35. *Similitudines exprimendi quae prima fuerit origo, in ea quam plasticen Graeci vocant, dici convenientius erit, etenim prior quam statuaria fuit.*

[3] *H. N.*, XXXV, 152. *Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos, Demaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi romani genuit, comitatos fictores Euchira, Diopum, Eugrammum, ab iis Italiae traditam plasticen.* Blake-Sellers, *The Elder Pliny's Chapters*, ad loc., n. 13 ; Overbeck, *Die antiquen Schriftquellen*, p. 46, § 262 ; Brunn, *Geschichte der griech. Künstler*², I, p. 369 ; II, p. 4, 203.

[4] Deonna, *op. cit.*, p. 25 ; Murray, *Terracotta Sarcophagi*, p. 24 ; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 256.

VIe siècle pratiqua de bonne heure le modelage des statues[1]. Les modeleurs corinthiens, qui doivent beaucoup, on le sait, à l'art ionien, ont pu, sinon lui emprunter cette technique, du moins, sous son influence, donner à cette branche de l'industrie céramique une plus grande importance[2]; par leur intermédiaire, les Etrusques eux-mêmes auront pu être initiés à l'art de la terre.

La plastique archaïque étrusque montre avec évidence l'influence ionienne, qui aura pu s'exercer, non seulement sur le style des œuvres, mais aussi sur la matière employée.

M. Savignoni, qui a étudié le beau sarcophage du musée national de la Villa Giulia[3], attribue cette œuvre à l'Ionie et y voit une importation, ce que ne contredit pas la technique de ce monument, fait de pièces rapportées, que le transport n'endommageait pas[4]; il est plus vraisemblable cependant de croire que ce sarcophage et les autres exemplaires semblables auront été faits sur place par des modeleurs grecs établis en Etrurie.

M. Hauser voit aussi en eux des œuvres purement grecques, mais, remarquant leur étroite parenté avec le buste masculin en terre cuite trouvé à Præsos[5], en Crète, il pense qu'il faut reconnaître dans ces monuments l'influence de l'art crétois plutôt que celle de l'art ionien[6].

Cette influence étrangère s'exerça surtout par Caere,

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 26 sq.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] Ci-dessous, p. 184.
[4] *Monum. ant.*, VIII, 1898, p. 537.
[5] Deonna, *op. cit.*, p. 53, n° 6.
[6] *Wiener Jahreshefte*, 1906, p. 119-120.

d'où proviennent ces sarcophages, endroit qui, au VIe siècle, paraît avoir été le centre de l'art céramique étrusque[1].

A part Chypre, il n'est aucune région du monde antique où l'on ait donné à l'argile une si grande importance dans la statuaire, et les raisons qui ont déterminé les artistes chypriotes et étrusques à s'en servir, sont sans doute les mêmes. C'est tout d'abord le manque de matières propres à la statuaire. Dans ces deux pays, la pierre est de qualité inférieure; en Etrurie, le marbre de Luna ne fut utilisé qu'à une époque récente par les Romains[2]. L'art étrusque, ensuite, comme l'art chypriote, est secondaire, industriel; l'artiste veut avant tout produire vite et sans peine des œuvres sans grandes prétentions artistiques, et c'est pourquoi il choisit de préférence l'argile, matière ductile qui lui épargne le travail, et lui permet de réaliser rapidement ses conceptions. Ce sont ces qualités et ces défauts même de l'argile qui ont amené par contre l'artiste grec à l'employer rarement dans la statuaire[3].

D'Etrurie, la plastique en terre passa à Rome, qui, à l'origine est toute étrusque, et subit l'influence des Toscans. Les premières statues dont parlent les anciens, consacrées par des héros légendaires, étaient sans doute en argile, telle la statue d'Hercule consacrée par Evandre, dans le Forum Boarium, celle de Janus, érigée par Numa[4],

[1] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 256; *Studi e Materiali*, I, p. 118.

[2] Birch, *Hist. of anc. Pott.*², p. 496.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 23 sq.

[4] Pline, *H. N.*, XXXIV, 33. *Fuisse autem statuariam artem familiarem Italiae quoque et vetustam indicant Hercules ab Evandro sacratus, ut produnt, in foro boario, qui triumphalis vocatur atque per triumphos vestitur habitu triumphali, praeterea Ianus geminus a Numa rege dicatus, qui pacis bellique argumento colitur, digitis ita figuratis ut CCCLXV dierum nota per significationem anni temporis et aevi esse deum indicent.* Cf. Milani, *Museo*

celle que Romulus et Tatius élevèrent en gage de la réconciliation des deux peuples[1]. Bien qu'il ne soit pas dit expressément que ces statues fussent en terre cuite, il est cependant vraisemblable qu'il en fut ainsi[2], puisque les plus anciennes œuvres statuaires que mentionnent les auteurs latins étaient faites en cette matière.

On peut penser que, transmis aux Romains par les Etrusques, l'art du modelage en terre se développa aussi dans le bassin du Tibre sous l'influence de la Grande-Grèce et de la Sicile. Damophilos et Gorgasos, qui vinrent à Rome orner le temple de Cérès[3], le prouvent suffisamment.

Les auteurs anciens mentionnent plusieurs statues en terre cuite ; quelques-unes de ces vieilles images de divinités étaient encore conservées religieusement dans des sanctuaires, au temps de Pline, bien qu'alors le marbre et les matières plus précieuses eussent depuis longtemps remplacé l'argile pour la représentation des divinités[4].

C'était la statue d'Hercule, modelée par Vulca de Véies[5],

italiano, I, p. 89. Numa avait institué un collège de modeleurs. Plut., Νομᾶς, XVII..... ἡ διανομὴ κατα τὰς τέχνας..... κεραμέων.

[1] Serv. *ad Aeneid.*, XII, 149. *Postquam Romulus et Tatius in foedere convenerunt, Iano simulacrum duplicis frontis effactum et quasi imaginem duorum populorum.*

[2] Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 314. Il y a lieu de remarquer que Pline, aussitôt après avoir mentionné les statues d'Hercule et de Janus, s'étonne de voir que des statues de bois ou de terre cuite furent en usage jusqu'à une époque récente. Ceci semble indiquer que les œuvres qu'il cite étaient faites en l'une ou l'autre de ces matières.

[3] Ci-dessus, p. 44.

[4] Pline, *H. N.*, XXXV, 158. *Durant etiamnum plerisque in locis talia simulacra.*

[5] Pline, *H. N.*, XXXV, 157..... *ab hoc eodem* (Vulca) *factum Herculem qui hodieque materiae nomen in urbe retinet.* Cf. Milani, *Museo italiano*, I, p. 89, n. 6; sur Vulca, Brunn, *Geschichte der Griech. Kunstler*[2], I, p. 370.

que l'on a identifiée sans motifs sérieux[1] avec l'*Hercules fictilis*, cité par Martial[2].

Le même artiste avait fait la statue de Jupiter qui occupait la cella du temple Capitolin[3].

Elle était peinte au minium, et l'on en ravivait chaque année la couleur, aux jours de fêtes. Le dieu était représenté assis, tenant la foudre dans la droite, et le sceptre dans la gauche; il portait la *toga palmata* dont se paraient, dans la cérémonie du triomphe, les généraux vainqueurs. Cette statue périt dans l'incendie qui détruisit le temple Capitolin en 83 av. J.-C., et fut remplacée par une statue chryséléphantine, œuvre d'Apollonios, imitée du Zeus de Phidias[4].

On ne peut faire état d'un passage de Trebellius Pollio[5], mentionnant la statue de Calpurnia, femme de Titus ; la lecture *Argillaceam*, au lieu de *Argolicam*, n'est pas certaine.

L'argile ne servait pas seulement à façonner des statues de divinités, mais aussi à orner les édifices sacrés de l'Etrurie et de Rome, ainsi qu'en font foi plusieurs textes anciens[6].

Le temple de Jupiter Capitolin, dont la cella renfermait

[1] Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, p. 181, ad loc.

[2] *Epigr.*, XIV, 178.

Hercules fictilis.
Sum fragilis; sed tu, moneo, ne sperne sigillum :
Non pudet Alciden nomen habere meum.

[3] Pline, *H. N.*, XXXV, 157..... *Vulcam Veis accitum cui locaret Tarquinius Priscus Jovis effigiem Capitolio dicandam, fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum.....* Cf. Juvenal, *Sat.*, *XI*, 115-116; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Capitolium*, p. 902, n. 13; Milani, *Museo italiano*, I, p. 89, n. 4.

[4] Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, p. 180, n. 7.

[5] *Vita Titi. Cujus statuam in templo Veneris adhuc videmus Argolicam sed auratam.* Birch, *Hist. of anc. Pott.*[2], p. 497, n. 5.

[6] Pline, *H. N.*, XXXV, 158. *Fastigia quidem templorum etiam in urbe crebra et municipiis. mira caelatura et arte suique firmitate, sanctoria auro, certe innocentiora.*

Vitruve, III, 3, 5, *Ornanturque signis fictilibus aut aereis inauratis eorum fastigia tuscanico more.*

l'image en argile du dieu, portait aussi sur son faîte des statues décoratives en terre cuite. C'était un quadrige, œuvre du même Vulca de Véies, qui formait l'acrotère central[1] et auquel était attachée une ancienne tradition[2]; il fut remplacé plus tard par un quadrige de bronze[3].

D'autres statues contribuaient encore à la décoration du temple, et y demeurèrent jusqu'à l'époque de Sylla, où elles tombèrent, frappées de la foudre, et furent refaites en une matière plus noble : c'étaient celles du dieu Summanus[4] et d'un Centaure[5] attribuées par M. Milani, on ne sait trop pourquoi, à un disciple de Vulca de Véies.

Quelle place ces figures occupaient-elles dans l'édifice? On les a placées souvent dans l'intérieur du tympan[6]; il s'agit bien plutôt d'acrotères, comme c'est le cas pour le quadrige. Le mot « fastigium » qu'emploient les textes en parlant de ces monuments, indique le faîte du temple; les statues « in fastigio » sont des acrotères et non des figures placées dans le tympan[7].

Au commencement du Ve siècle, la décoration plastique

[1] Pline, *H. N.*, XXXV, 157..... *fictiles in fastigio templi ejus quadrigas, de quibus saepe diximus*... Cf. Milani, *Museo italiano*, I, p. 89, n. 5; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 256.

[2] Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, p. 181, ad loc.

[3] *American Journal of arch.*, 1893, p. 385 (Fowler).

[4] Cic. *De divinatione*, I, 10. *Cum Summanus in fastigio Jovis optumi maxumi, qui tum erat fictilis, e caelo ictus esset.*

[5] Cic. *De divinatione*, I, 43. *Cum in Capitolio ictus Centaurus e caelo est.* Sur les statues de Summanus et du Centaure, Milani, *Museo italiano*, I, p. 90, n. 1.

[6] Milani, *op. cit.*, p. 90; Müller, *Die Etrusker*, 1828, III, p. 60; IV, p. 249; Anderson-Spiers, *Die Architektur*, p. 157, etc.; Iwan v. Muller, *Handbuch der Klass. Alterthumswiss.*, V, 4; *Religion und Kultur der Römer*, p. 124 (entweder im Giebelfelde oder auf dem Firste).

[7] Sur la signification du mot *Fastigium*, *American Journal of arch.*, 1893, p. 381 sq. (Fowler); Deonna, *op. cit.*, p. 34 sq.; Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, p. 176, n. 4.

Sur le temple Capitolin, Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, s. v. *Capitolinm*, p. 1531; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Capitolium*, p. 901, sq.;

du temple de Cérès, à Rome, fut confiée à des modeleurs étrangers, dont l'un était Sicilien, Damophilos et Gorgasos[1]. Ces artistes, qui étaient aussi peintres, ornèrent le temple de peintures et d'acrotères en terre cuite.

La statuaire céramique fut florissante à Rome jusqu'à l'époque où les Romains commencèrent à entrer en contact avec la Grèce et les pays orientaux[2]. Alors, sous l'in-

Milani, *Museo italiano*, I, p. 90, n. 1; *Röm. Mitt.*, III, p. 150 sq.; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1889, p. 121 (bibliogr.) etc.

M. Helbig attribue à la décoration céramique du premier temple Capitolin une tête de femme du Palais des Conservateurs. Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 449, Collignon, *Monum. grecs*, 1895-97, p. 60, n. 3. C'est au même édifice que l'on attribue des restes de décoration architecturale en terre cuite trouvés sur le Capitole, *Bullettino della commissione arch. de Roma*, 1896, p. 119, 309.

L'ornementation céramique du temple Capitolin, les statues de Jupiter, de Summanus, le quadrige, sont fréquemment mentionnés. Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Capitolium*, p. 902; O. Müller, *Die Etrusker.* 1828, III, p. 60; IV, p. 247 sq.; Jordan, *Capitol, Forum und Sacra Via in Rom*, p. 48; Blümner, *Technologie*, II, p. 114, n. 6; Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*, I, p. 40; Noël des Vergers, *L'Etrurie et les Etrusques*, I, p. 312; Birch, *Hist. of anc. Pott.*[2], p. 442, 495; Campana, *Opere in plastica*, p. 13-14; *Arch. Zeit.*, 1882, p. 346; Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 33; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 162-3; Martha, *Art Etrusque*, p. 174, 298, 322, 423; Pottier, *Les statuettes*, p. 217; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 256; Courbauld, *Bas-relief romain*. p. 31, 41; Murray, *Handb. of greek arch.*, p 330; Anderson-Spiers, *Die Architektur*, p. 157; Borrmann, *Gesch. der Baukunst*, 1904, I, p. 187; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 314, 371-2.

[1] Pline, *H N.*, XXXV, 154. *Plastae laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus, idem pictores, qui Cereris aedem Romae ad circum maximum utroque generis artis suae excoluerant versibus inscriptis graece quibus significarent ab dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa.* Cf. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen*, p. 110, n° 616.

Sur Damophilos et Gorgasos : Blake-Sellers, *The Elder Pliny's chapters*, p. 177, ad loc.; Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*[2], I, p. 370; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 256; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 372; Milani, *Museo italiano*. I, p. 91; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 506; Courbauld. *Bas-relief romain*, p. 31, 34; Borrmann, *Geschichte der Baukunst*, I, p. 187, etc.

[2] Pline, *N. H.*, XXXIV, 34. *Mirumque mihi videtur, cum statuarum origo tam vetus Italiae sit, lignea potius aut fictilia deorum simulacra in delubris dicata usque ad devictam Asiam, unde luxuria.*

fluence du luxe étranger, on en vînt à dédaigner les productions de la statuaire nationale; le marbre, le bronze, l'or, commencèrent à détrôner l'argile dans les sanctuaires où, jusqu'alors, on n'avait pas craint de représenter les divinités en terre. Les auteurs latins parlent avec complaisance de cette époque aux mœurs plus simples, mais plus heureuses, où l'or et le bronze n'avaient pas encore remplacé l'argile des Toscans, où les sanctuaires ne recevaient qu'une décoration en terre cuite, où les dieux eux-mêmes étaient d'argile, et ce devint bientôt un lieu commun de vanter les humbles statues en terre cuite des ancêtres, en les opposant aux monuments luxueux d'un temps plus corrompu. Tite-Live[1], Pline[2], Ovide[3], Sénèque[4], Properce[5], Perse[6], Ju-

[1] XXXIV, 4, rapportant les paroles de Caton: *infesta, mihi credite, signa ab Syracusis illata sunt huic urbi. Jam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantis mirantisque et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentis.*

[2] *H. N.*, XXXV, 157. *Hae enim tum effigies deorum erant lautissimae, nec poenitet nos illorum qui tales deos coluere, aurum enim et argentum ne diis conficiebant.* Id., XXXV, 158. *Fastigia..... sanctiora auro, certe innocentiora.*

[3] *Fastes*, I, 198-202.

Pluris opes nunc sunt, quam prisci temporis annis,
Dum populus pauper, dum nova Roma fuit;
Dum casa Martigenam capiebat parva Quirinum,
Et dabat exiguum fluminis ulva torum,
Juppiter angusta vix totus stabat in aede,
Inque Jovis dextra fictile fulmen erat.

[4] *Ad Helv.* X, 7..... *quorum tecta nondum auro fulgebant, quorum templa nondum gemmis renitebant, itaque tunc per fictiles deos religiose jurabatur.*
Ad Lucilium, lib. IV, II (31), 11. *Finges autem nec auro vel argento: non potest ex hac materia imago dei exprimi similis: cogita illos, cum propitii essent, fictiles fuisse.*

[5] *Eleg.*, V, 1. 5. *Fictilibus crevere deis haec aurea templa.*

[6] *Sat.*, II, 60

Aurum vasa Numae Saturniaque impulit aera
Vestalisque urnas et Tuscum fictile mutat.

vénal[1], le répètent à l'envi. C'est à peu près vers la seconde moitié du IIe siècle avant notre ère, qu'en Etrurie et dans le Latium, la terre cuite cède la place au marbre et aux matières plus précieuses. Jusqu'alors, c'est à elle presque uniquement que s'adressait l'artiste; maintenant, son rôle diminue de jour en jour. Cependant, les Etrusques et les Romains restèrent toujours attachés à l'industrie nationale de l'argile ; si l'on ne s'en sert plus pour décorer des temples importants, le temple Capitolin, par exemple, pour modeler les statues des principales divinités, comme celle de Jupiter Capitolin, cependant, on l'emploie encore pour l'ornementation des sanctuaires plus humbles, pour la représentation des dieux secondaires, pour des figures décoratives, surtout dans les campagnes, les provinces, mais aussi dans la ville même. Dans les siècles précédents, l'artiste se sert de l'argile, parce que c'est une matière docile, qui, mieux que toute autre, obéit à la main qui la façonne ; à partir de cette époque, ce sont uniquement des motifs d'économie qui la font employer. Aussi, quoique bien déchue de son importance primitive, la statuaire céramique n'en continue pas moins à subsister, et les monuments, qui s'échelonnent jusqu'au IVe siècle après notre ère, sont là pour le prouver.

Suivant les époques, l'argile n'a pas servi, dans la statuaire, au modelage des mêmes catégories d'objets. A l'époque archaïque, les statues de divinités, les décorations architecturales abondent, comme en témoignent les textes et les monuments. La statuaire funéraire est

[1] *Sat.*, XI, 115-6.
Hanc rebus Latiis curam praestare solebat.
Fictilis et nullo violatus Juppiter auro.

aussi fort développée, et c'est elle qui nous a livré les plus beaux exemples de la plastique archaïque. Puis, à partir du III[e] siècle, jusqu'à la fin de l'époque républicaine, les statues en haut-relief qui ornent le fronton des temples ne manquent pas. Le déclin de la statuaire céramique, le mépris professé pour l'argile, à partir du contact de Rome avec l'Orient, développe la statuaire décorative, de production purement industrielle, si richement représentée à Pompéi. Ces produits à bon marché et sans grandes prétentions artistiques, sont nombreux aux premiers siècles avant et après l'ère chrétienne.

De même qu'en Grèce, à l'époque hellénistique, on assiste à un regain de vie de la plastique en terre[1], de même à Rome, au I[er] siècle avant notre ère, on se remet à estimer les productions de la statuaire céramique. Des témoignages précis attestent qu'à cette époque l'art de la terre jouit d'une grande faveur. Les amateurs se disputent les maquettes d'Arkésilaos; Lucullus et César lui commandent des statues en terre cuite, l'un, l'image de la Félicité, l'autre, celle de Vénus Genetrix[2]; Pasitélès se fait l'apologiste de la *plastice*[3]. Le modeleur Possis excelle dans la représentation des fruits en terre cuite[4].

C'est un véritable mouvement de dilettantisme qui met

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 30 sq.

[2] Pline, *H. N.*, XXXV, 155-6. *Idem* (Varro) *magnificat Arcesilaum. L. Luculli familiarem, cujus proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera : ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris et prius quam absolveretur festinatione dedicandi positam, eidem a Lucullo H S [X] signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit...* Cf. Milani, *Museo italiano*, p. 92, n. 9; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 372, etc.

[3] Pline, *H. N.*, XXXV, 156. *Laudat et Pasitelen qui plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit, et, cum esset in omnibus his summus, nihil unquam fecit antequam finxit.* Deonna, *op cit.*, p. 21.

[4] Pline, *H. N.*, XXXV, 155. *M. Varro tradit sibi cognitum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvas alitem nescisse aspectu discernere a veris.*

à la mode les œuvres d'art modelées en terre, et M. Collignon le compare avec beaucoup de justesse à la vogue dont jouissaient, au XVIIIe siècle, les terres cuites de Caffieri ou de Clodion[1].

L'évolution de la statuaire céramique à Rome, est, dans ses grandes lignes, la même qu'en Grèce, où, au VIe siècle, la plastique en terre a une grande importance, qui diminue à partir du commencement du Ve siècle, pour reprendre à l'époque hellénistique[2]. Les monuments que nous a laissé l'Italie sont nombreux au VIe siècle, manquent totalement au Ve et au IVe siècles, et ne se présentent de nouveau en abondance qu'à partir de la fin du IVe siècle. Il y a là, pendant les Ve et IVe siècles, une curieuse lacune.

Il y a lieu de constater que la prédilection des Etrusques pour l'argile s'est transmise aux artistes toscans de la Renaissance. On sait de quelle faveur jouit à cette époque l'art de la terre dans l'ancienne Etrurie. Il y a là une survivance intéressante de cet emploi statuaire de l'argile[3].

La décoration architecturale.

Dans le temple étrusque, puis dans le temple romain, la décoration figurée est en terre cuite. Ce genre d'ornementation a pu être emprunté à la Grèce ou à la Sicile,

[1] *Rev. arch.*, 1903, I, p. 11.

[2] Deonna, *op. cit.*, p. 28 sq.

[3] Böttiger, *Amalthea*, I, p. 211, n. *, rappelait déjà le nom des Della Robbia à propos des *fastigia mira caelatura et arte*.

pays qui la pratiquèrent aussi[1]. Mais, tandis que dans ces régions, cet emploi de l'argile, fréquent au VI[e] siècle, perd de jour en jour son importance après cette date, en Etrurie et à Rome, il persista[2]. La prédilection des Etrusques et des Romains pour l'argile suffirait déjà à l'expliquer ; de plus, la construction spéciale du temple, tout en bois, nécessitait l'emploi de la terre cuite, ou d'une autre matière légère, comme un bronze extrêmement mince.

C'est l'argile qui fournit les plaques de revêtement, les antéfixes, les acrotères[3], les frises en relief[4], qui couraient autour du portique ou de la cella, ou qui couronnaient parfois la cymaise du fronton, et surmontaient les deux rampants[5].

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 34 sq.

[2] Cf. sur cet emploi en Italie, les références que nous avons données, *op. cit.*, p. 34, n. I ; Blümner, *Technologie*, II, p. 132 ; Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 39-44 ; Martha, *Art Etrusque*, p. 174 ; 282-3, 322 sq. ; Anderson-Spiers, *Die Architektur*, p. 150 sq. ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 98 sq., II, p. 314 sq. ; Borrmann, *Gesch. der Baukunst*, I, p. 184, sq. ; *Glypt. Ny-Carlsberg, II, Monuments Etrusques et Egyptiens, Terres cuites archit. d'Italie*. p. 1 sq. (Wiegand), etc.

[3] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 250 sq. ; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 146 sq., etc.

[4] Frises à reliefs archaïques, *Studi e Materiali*, I, p. 87 sq., (Pellegrini).

[5] Le meilleur exemple de ce genre de décoration est celui que fournissent des figures de guerriers trouvées à Caere, qui ornaient la cymaise d'un temple du VI[e] siècle. Elles sont conservées à Berlin et à Copenhague. Les personnages sont en ronde-bosse, avec une plaque de fond entre les jambes ; la hauteur de la figure centrale est de 0[m],60, dimension déjà assez considérable et qui nous incite à citer ici ces monuments.

Berlin. *Arch. Zeit.*, 1870, p. 123, 11 ; *Glypt. Ny-Carlsberg, II, Terres cuites archit. d'Italie*, p. 201, n° *a-m*, fig. 6-10 ; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 254 ; **Copenhague.** Petersen, *Röm. Mitt.*, 1893, p. 110 ; 1896, p. 179 ; *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 19 sq., pl. 170 sq. ; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 254 ; Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. 176 ; *Wienerjahreshefte*, 1906, p. 113, fig. 41 ; p. 114, fig. 42.

A une composition analogue appartenait une tête de guerrier et divers fragments trouvés à Conca.

Tête de guerrier. *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, pl. IV ; *Notizie*, 1896,

Nous négligeons cette partie de la décoration du temple, qui n'intéresse pas directement notre sujet. Les antéfixes, les acrotères, les frises, sont des œuvres industrielles, moulées, reproduisant sans cesse le même type traditionnel. Les frises qui couronnaient la cymaise, offrent plus d'intérêt; elles présentent des scènes agencées, des groupements de figures, qui rappellent ceux des frontons, mais les dimensions peu considérables permettent de les passer sous silence. C'est de la décoration intérieure seule du fronton dont nous voulons nous occuper; c'est la partie de l'ornementation à laquelle le modeleur a donné le plus de soin. Pour orner le vide du tympan, il fait œuvre d'artiste; il modèle de grands ensembles sculpturaux, dont plusieurs, parvenus jusqu'à nous, témoignent que son habileté et sa science égalaient celle des meilleurs artistes en pierre ou en bronze. C'est cette valeur artistique qui différencie les figures placées dans le fronton, et les met hors de pair avec le reste du décor; elle sert de criterium dans le choix de nos matériaux, car si la plupart

p. 42-3, fig. 15, 15 *a*; *Rev. des Etudes grecques*, 1896, p. 439; *Röm. Mitt.*, 1896, p. 178, *a*; *Wienerjahreshefte*. 1906, p. 115, fig. 44, 44 *a*. Petersen attribue ce fragment à la décoration de la cymaise (*Röm. Mitt.*, 1896, p. 179, 181), tandis que Graillot pense qu'il appartenait à une frise de la cella ou du portique.

Fragments. *Röm. Mitt.*, 1896, p. 178-9, *b.-h.* Au Musée de Florence se voit une figure de guerrier semblable, posé sur une cymaise, *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 21, 19. Il semble que des représentations analogues aient été trouvées à Falériеs, *Arch. Anz.*, 1902, p. 51.

Mentionnons encore une série de grandes figures, en haut-relief dans le bas, en ronde bosse dans le haut, qui, de même que les frises précédentes, couronnaient un ensemble architectural (un sarcophage en forme de maison). Elles proviennent de Bolsena et sont exposées au Musée archéologique de Florence. La hauteur en est assez considérable (hauteur maximum : $0^{m},64$). *Monum. inediti*, VI-VII, pl. LXXII; *Annali dell'Ist.*, 1862, p. 274 sq. (Brunn); Curtius, *Zwei Giebelgruppen*, p. 43; Milani, *Museo italiano*. I, p. 93, n. 3; Brunn, *Kleine Schriften*, I, p. 219; *Arch. Anz.*, 1903, p. 88, n. 8.

des figures du fronton sont de grandeur naturelle, ou à peu près, il en est d'autres dont les dimensions ne dépassent pas celles des antéfixes et acrotères. Le travail cependant en est tout différent. Ces œuvres sont en effet modelées librement et non moulées; aussi en ferons-nous une mention rapide dans l'énumération que nous donnerons des ensembles qui vont nous occuper. Nous ne nous attarderons cependant qu'aux monuments de grandes dimensions, qu'à ceux que l'on peut qualifier de statues.

Dans le temple étrusque et romain, le comble est en bois. Déjà, pour ce motif, la décoration du tympan devait être légère. De plus, le fronton n'est pas à l'aplomb des colonnes de la façade; c'est une sorte de balcon couvert, en planches, qui repose en encorbellement sur l'extrémité des *mutuli*. Cette position en porte-à-faux, empêchait, si on l'eut désiré, pour les figures du fronton, l'emploi de la pierre, et nécessitait celui de l'argile ou d'un bronze creux très léger[1]. Ce fut à l'argile que l'on s'adressa de préférence ; ce fut cette matière qui, pendant des siècles, fournit aux Etrusques et aux Romains les statues qui décoraient les parties hautes de leurs temples.

Le procédé employé est intermédiaire entre le haut-relief et la ronde-bosse. L'apparence est celle d'un ensemble de statues, mais en réalité ces figures sont incomplètes. Le tympan est recouvert de grandes plaques de terre cuite sur lesquelles s'appliquent les figures, modelées en haut-relief dans le bas, en ronde-bosse à partir

[1] Martha, *Art Etrusque*, p. 278-9, 282, 328-9; Id., *Manuel d'arch. étrusque et romaine*, p. 54; Courbaud, *Bas-relief romain*, p. 40. Restaurations de temples étrusques : Borrmann, *Gesch. der Baukunst*, I, p. 185, fig. 150; Anderson-Spiers, *Die Architektur*, p. 153, fig. 85; *Glypt. Ny-Carlsberg*, II, *Terres cuites archit. d'Italie*, p. 15, fig. 3.

des épaules[1]. L'illusion de statues indépendantes est complète. La figure ne tient à la plaque de fond que par le bas, où souvent le relief est si prononcé, que le corps peut être considéré comme modelé en ronde-bosse, et simplement collé contre le fond[2].

Ainsi conçue, cette décoration n'a pas d'équilibre propre, et il ne suffit pas de la poser sur le plancher du balcon que forme le fronton. Il faut la fixer, au moyen de chevilles de bois, ou de tenons en fer, qui traversent toute l'épaisseur de la plaque de fond ou même des figures, et fixent tout l'ensemble à la paroi de bois qui forme le fond du tympan.

De cette manière, le poids des figures ne porte pas sur l'encorbellement des *mutuli*. Vues d'en bas, les statues ont l'air d'être debout sur une plate-forme ; en réalité, elles sont accrochées et comme suspendues à l'arrière-plan du fronton[3]. Les têtes des chevilles et des tenons sont dissimulées sous les couleurs qui recouvrent toutes les figures; la plaque de fond elle-même est peinte en une teinte obscure, sur laquelle se détachent en clair les statues.

[1] Cf. le fronton du trésor de Cnide, où la partie inférieure des figures est en bas-relief, tandis que les torses saillissent en ronde-bosse, *Bulletin de Correspondance hellénique,* 1894, p. 193; *Fouilles de Delphes*, IV, pl. XVI-XVII.

[2] Les figures sont d'abord travaillées à part, puis attachées à la plaque de fond. Ce procédé se voit distinctement dans un fragment de frise de Norba, *Notizie*, 1904, p. 446, ci-dessous, p. 139.

On peut rapprocher de ce système de décoration les appliques de meubles ou de petits édicules, formées de statuettes exécutées en ronde-bosse, avec un revers entièrement plat, percé de trous servant à fixer l'objet. C'est une suite de personnages concourant à une même action et réunis sous forme de fronton. Ce procédé est usité dans l'Italie méridionale, Pottier, *Les statuettes*. p. 209-10.

[3] Martha, *Art Etrusque*. p. 329.

Les trous par lesquels passaient les chevilles qui fixaient les figures se voient sur presque tous les monuments de cette catégorie qui sont parvenus jusqu'à nous. Ils sont parfois revêtus intérieurement de plomb, qui servait à empêcher la rupture de la figure sous les coups du marteau[1]. Dans les têtes, on rencontre aussi des tiges de bronze, fichées dans l'épaisseur de l'argile, qui maintenaient cette partie du corps contre le fond du tympan[2].

MM. Barnabei et Cozza pensent qu'à l'époque la plus ancienne à laquelle ramènent les fragments de la décoration du tympan que nous possédons, les figures étaient modelées en ronde-bosse[3].

Cependant, avons-nous dit, la construction même du temple étrusque nécessitait l'application de principes autres que ceux qui étaient employés dans le temple grec en pierre. Les figures suspendues au fond du tympan témoignent que l'on a pris grand soin de ne pas faire porter le poids de la décoration plastique sur le plancher du fronton, par crainte de rupture. Il est peu croyable donc que l'on ait commencé par y placer des statues entières, indépendantes, dont le poids aurait pu entraîner l'écroulement du balcon ; il est peu admissible de croire que ce ne fut qu'avec le temps qu'on s'aperçut de ce danger, et qu'on remplaça les statues par des hauts-reliefs.

Sans doute, l'évolution du fronton fut la même qu'en Grèce[4]. A l'origine, le tympan fut décoré d'une simple

[1] Frontons de Luni, Milani, *Museo italiano*. I, p. 110.

[2] Tête de Palestrine, *Notizie*, 1905, p. 126. fig. 4, p. 127 ; Tête d'Antennae, *Notizie*, 1887, p. 68.

[3] *Notizie*, 1896, p. 41.

[4] Dans le temple grec, la décoration du fronton, partie de la simple peinture murale posée à plat sur le tympan, passe d'abord au bas-relief ; puis le

plaque de terre cuite peinte, qui peu à peu se transforma en relief. Si l'évolution s'arrêta là, et ne passa jamais au troisième stade, celui de la statue en ronde-bosse, c'est que la construction toute spéciale du temple étrusque s'y opposait. Le modeleur aurait bien voulu sans doute franchir le dernier pas, et dégager complètement ses figures du fond, comme en témoigne la conception intermédiaire à laquelle il s'est arrêté, celle de représenter à la fois les figures en relief et en ronde-bosse, de manière à donner l'illusion de la ronde-bosse ; il fut toujours retenu par la pensée du manque de solidité qu'aurait eu cette disposition.

Au reste, les fragments de Conca sur lesquels les savants italiens fondent leur hypothèse n'apprennent pas grand'chose[1]. En admettant, ce qui n'est pas sûr, qu'ils aient appartenu à des figures entièrement en ronde-bosse, cela ne prouve pas que les figures du fronton l'aient jamais été, puisque M. Petersen n'attribue pas ces morceaux à des frontons, mais à des acrotères.

Il n'y a donc aucun motif plausible de déclarer qu'à l'origine le fronton ait été orné de statues en ronde-bosse, remplacées plus tard par des reliefs[2]. Au reste, nous ne savons pas si le tympan reçut dès les premiers temps une décoration plastique, ou si cela ne fut qu'à une époque récente que ce principe d'ornementation prit naissance[3].

bas-relief prend toujours plus de saillie, pour arriver à la figure en ronde-bosse ; Lechat. *Sculpt. attique*, p. 97, 99. M. Lechat combat l'opinion de Kœpp (*Jahrb.*, 1887, p. 118 sq.), pour qui le haut-relief n'est que de la ronde-bosse plus ou moins rentrée dans un fond.

[1] Ci-dessous, p. 106.

[2] Blümner fait observer que le mot *caelatura*, qu'emploie Pline en parlant de la décoration des frontons, ne s'applique pas à des figures en ronde-bosse, mais à des reliefs ; *Technologie*, II, p. 132, n. 1.

[3] Ci-dessous, p. 99.

Ce système de décoration, qu'imposait au modeleur l'architecture même du temple, avait ses avantages. Malgré la plasticité de l'argile, qui permet d'y modeler toutes les formes possibles, il faut tenir compte de sa fragilité, qui n'autorise pas des attitudes trop mouvementées, des saillies par trop fortes. En appuyant ses figures contre une plaque de fond, le modeleur pouvait se permettre plus de libertés dans leurs attitudes et leur groupement, que si elles avaient été entièrement détachées.

Depuis le VI[e] siècle jusqu'à la fin de l'époque républicaine, ce genre de décoration ne cessa pas de jouir en Etrurie et à Rome d'une grande faveur. Courbauld[1] pense cependant que cette ornementation ne fut pas fréquemment employée à Rome; d'aussi grandes compositions plastiques, destinées à des édifices aussi importants que des temples, auraient laissé plus de traces d'elles-mêmes dans les textes, si elles avaient été bien répandues; les artistes romains n'ayant pas l'habileté des Etrusques à modeler l'argile, se seraient contenté la plupart du temps de leur emprunter ce qui se pouvait le plus facilement imiter; ils modelaient des antéfixes, des acrotères, des chéneaux, des gargouilles, plutôt qu'ils ne s'attaquaient vraiment à la figure humaine, au groupement des figures.

Ces arguments sont peu probants. Dire que si cette technique avait été plus répandue, les textes en auraient parlé davantage, nous paraît faux; il est au contraire compréhensible qu'ils ne mentionnent pas un procédé qui était courant alors; invoquer la maladresse des modeleurs romains est une injure gratuite à leur égard. Si les monu-

[1] *Bas-relief romain*, p. 41-2.

ments de ce genre ont été trouvés en plus petit nombre à Rome qu'en Etrurie, cela tient à ce que Rome fut une grande ville où ces décorations fragiles périrent rapidement une fois que l'édifice qu'elles ornaient fut tombé; tandis que les fouilles en dehors de Rome, fréquentes surtout en Etrurie, ont porté sur des endroits inhabités, où ces restes ont pu se conserver intacts.

Au reste, les frontons trouvés à Rome témoignent bien que cette décoration y fut usitée, et nul doute que pendant longtemps[1] les édifices romains reçurent dans le tympan des figures en terre cuite.

Si les monuments les plus importants furent décorés de figures en pierre ou en métal, il en fut sans doute d'autres plus humbles, où l'on continua, par économie, à employer la terre cuite, suivant l'antique mode toscane.

A la fin du Ier siècle avant notre ère, sous l'époque d'Auguste, cet emploi dut cesser à Rome. A partir de cette époque, les monuments font défaut.

On a trouvé un peu partout de ces restes de frontons, sur tout le versant sud de l'Apennin, depuis le fond du golfe de Gênes, jusqu'à la Campanie. Luna est le site le plus septentrional qui en ait livré. En Etrurie, on en a rencontré à Bolsena, Civita Castellana, Chiusi, Cervetri, Bieda, Orvieto, Telamone, Vulci. D'autres proviennent de Rome, puis, dans le Latium, de Tivoli, de Norba, de Nemi, de Conca, de Préneste. Enfin sur l'autre versant de l'Apennin, Sassoferrato, en Ombrie, a fourni un bel exemplaire de ce mode d'ornementation.

Le tympan présenta-t-il toujours cette décoration intérieure? On a coutume de penser que ces grands ensembles

[1] Les frontons trouvés à la Via San Gregorio, ci-dessous, p. 159, et à la Via Appia, ci-dessous, p. 174, datent de la fin de l'époque républicaine.

sculpturaux furent surtout en usage à l'époque archaïque, et devinrent plus rares avec le temps.

Il faut remarquer que les textes des auteurs anciens sur lesquels on se fonde, ne parlent pas de figures qui auraient pu orner le tympan, mais d'acrotères[1]. La décoration céramique est considérable à l'époque archaïque : les plaques de revêtement, les frises, les antéfixes, les acrotères, etc., abondent. Mais en ce qui concerne l'ornementation du tympan, on ne trouve à mentionner que quelques fragments que rien ne permet d'attribuer d'une manière certaine à des figures qui auraient eu cette place dans l'édifice[2]. Au contraire, à partir du IIIe siècle avant notre ère, les monuments se présentent nombreux.

Faudrait-il croire qu'à l'époque archaïque, le tympan n'était pas décoré de figures en terre cuite, mais restait vide, et que la décoration portait alors uniquement sur les autres parties du temple? L'usage de ces hauts-reliefs en terre cuite ne serait devenu courant qu'à une époque assez récente.

Suivant les époques, le principe de ces hauts-reliefs n'est pas le même. Les plus anciens sont composés de figures isolées, dans une attitude calme, au repos, et toutes sur le même plan. Plus tard intervient l'élément pictural dans la composition; les figures, plus petites, s'étagent sur plusieurs plans[3]; la décoration devient touffue, surchargée[4]. Ce sont tout d'abord des divinités que l'on représente, puis des scènes diverses, scènes mythologi-

[1] Ci-dessus, p. 85.
[2] Ci-dessous, p. 101, 105, 107.
[3] Frontons de Telamone, ci-dessous, p. 157, de Sassoferrato, p. 156.
[4] *Notizie*, 1896, p. 41.

ques [1], scènes de la vie réelle [2]. Il est inutile d'insister; le relief en terre cuite de ces frontons suit l'évolution du relief en général.

Nous nous sommes efforcé de dresser une liste aussi complète que possible de cette catégorie de monuments. M. Milani, en publiant les frontons de Luni, avait mentionné tous les exemplaires qu'il connaissait, mais d'une façon fort sommaire. Nous nous flattons d'avoir grossi considérablement le nombre des figures ornementales en terre cuite qu'il citait. Nous regrettons seulement qu'il nous ait été impossible de publier ici certains monuments intéressants pour lesquels l'autorisation ne nous a pas été accordée; nous nous sommes borné à les décrire rapidement, espérant leur prochaine publication [3].

VI[e] SIÈCLE.

I. Fragments provenant de Caere.

Berlin. Antiquarium.

Caere a livré un grand nombre de documents illustrant la plastique en terre étrusque, antéfixes, acrotères, plaques

[1] Frontons de Telamone, de Sassoferrato.

[2] Frontons de Rome, ci-dessous, p. 159.

[3] Citons ici divers fragments céramiques appartenant, comme les monuments qui vont suivre, à l'ornementation des temples, et sur lesquels nous n'avons pas de renseignements.

Bolsena. Restes de pieds et de mains de figures qui ornaient sans doute le tympan, *Notizie*, 1882, p. 264. — **Chiusi.** Cuisse d'un personnage, environ deux tiers de la grandeur naturelle, Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 6; Torse de guerrier, *Studi e Materiali*, I, p. 148, n° 41 (fig.). — **Norba.** Victoire en haut-relief, *Notizie*, 1904, p. 445, fig. 2; aussi 1901, p. 527 sq., 533, 540, 542, 546, 548. — **Vulci.** Musée Etrusque du Vatican. Fragments au tiers

de revêtement, frises diverses, qui appartiennent tous au VIe siècle, époque à laquelle la céramique était particulièrement florissante en cet endroit.

Parmi les nombreux fragments de cette provenance que possède l'Antiquarium de Berlin, et qui ont appartenu à la décoration architectonique d'un temple du VIe siècle, il en est quelques-uns qui paraissent avoir fait partie de grandes figures, lesquelles, peut-être, décoraient le tympan. Cette attribution, disons-le bien, n'est nullement certaine, et n'est fondée que sur la dimension des morceaux, qui semblent trop considérables pour provenir soit d'antéfixes, soit d'acrotères.

Ces fragments, de grandeur naturelle, sont mentionnés, avec les autres acquisitions provenant de Caere, dans l'*Archaeologische Zeitung*[1].

En voici les plus importants :

1. *Pied droit nu*. L'extrémité des doigts est brisée. Terre grossière, mêlée de petits graviers, rouge pâle, brûlée extérieurement. Ce fragment est peint en rouge foncé.

Longueur 0^m,20. Hauteur 0^m,15. L'argile est la même dans les fragments suivants.

2. *Pied droit chaussé* d'un « calceus repandus », posant sur un fragment de plinthe. La chaussure est peinte, ainsi que la plinthe.

Longueur maximum : 0^m,23. Hauteur : 0^m,17. Hauteur de la plinthe : 0^m,06. L'attitude de la figure à laquelle appartenait ce pied était sans doute celle d'une personne en marche ; la partie antérieure du pied seule posait à terre, comme dans les groupes bien

et au quart de la grandeur naturelle, *Museo Gregoriano*, I, pl. XLII-XLIII. Décoration architectonique d'un petit sanctuaire de Vulci : *Bullettino dell'Ist.*, 1880, p. 146 sq. ; *Annali dell'Ist.*, 1880, p. 259 sq., Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 5.

[1] 1870, p. 123-4. Toutes les terres cuites de Caere portent le n° d'inventaire 6681.

connus représentant un satyre et une nymphe [1] ; aussi peut-on se demander si ce fragment ne faisait pas partie d'une antéfixe ou d'un acrotère.

3. *Pied et partie inférieure d'une jambe féminine*. Le pied porte la même chaussure que le n° 2 ; le fragment appartenait sans doute à la même figure. Restes de peinture.

Hauteur : 0^{m},26. Largeur : 0^{m},15.

Pour les n°s 1-3, *Arch. Zeit.*, 1870, p. 124, n° 11 *c*.

4. *Fragment de draperie*. Avec restes de couleur rouge. Dimensions : 0^{m},18 × 0^{m},14. *Arch. Zeit.*, 1870, p. 124, n° 11 *b*.

5. *Fragment avec boucles de cheveux et draperies*. Traces de rouge et de noir. Dimensions : 0^{m},10 × 0^{m},13.

6. Fragment sur lequel se détachent en relief les *cornes lisses d'un animal*. Traces de couleurs. 0^{m},16 × 0^{m},14. Longueur des cornes : 0^{m},15. *Arch. Zeit.*, 1870, p. 124, n° 10 *c*.



Fig. 3. *Torse de guerrier.*
Rome, Palais des Conservateurs.

[1] *Notizie*, 1896, p. 37, fig. 11 ; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 144-5.

II. Rome.

Palais des Conservateurs.

Torse de guerrier revêtu d'une cuirasse (n° 676)[1] *(fig. 3).* Hauteur : 0m,25. Largeur : 0m,32.

Terre rougeâtre, recouverte d'une couche plus fine, jaunâtre, bien polie.

Le torse est conservé jusqu'à la hauteur de la ceinture, et comprend encore une partie du bras gauche, soutenant un bouclier. Il manque la tête et le bras droit, ainsi qu'une partie de la poitrine entre les seins.

Il se présente de face ; le bras gauche armé du bouclier était étendu latéralement. Peut-être le guerrier était-il représenté défaillant, tombant à terre, le bras droit levé brandissant une arme[2]. C'est ce que laisse supposer la blessure[3] indiquée sous le sein gauche par un trait incisé, d'où s'échappe à flot le sang, simulé par de longues traînées ondulées, de couleur rouge.

La cuirasse est à épaulières[4], rabattues par devant et attachées à la ceinture au moyen de deux lacets indiqués en rouge[5]. L'armure et ses différentes parties sont indi-

[1] Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 8 ; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 162 ; *Röm. Mitt.*, 1896, p. 179 ; *Glypt. Ny-Carlsberg, II, Terres cuites archit. d'Italie*, p. 19.

[2] Pour l'attitude, *Glypt. Ny-Carlsberg*, pl. 170-9 ; S. Reinach, *Répert. des vases peints*, I, p. 26 ; II, p. 41 n° 4, 101, 103 ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *clipeus*, p. 1251, fig. 1642.

[3] Blessure sur une figure de terre cuite de Cervetri, représentant un guerrier analogue. *Glypt. Ny-Carlsberg, II, Terres cuites archit. d'Italie*, p. 19, n° 1 ; pl. 170-1.

[4] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Lorica*, p. 1306 sq.

[5] *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 20, fig. 7.

quées par un léger relief dont la peinture souligne les contours d'un trait rouge-brun. Les épaulières se composent de deux parties : d'une partie inférieure, arrondie[1], dont le champ, cerné de rouge, est peint en noir; d'une partie supérieure, carrée, séparée de la précédente par une rangée de petits carrés noirs, qui porte dans son champ une étoile à six branches peinte en noir[2]. Sous l'aisselle gauche, le bord de la cuirasse est orné de petites étoiles à branches alternativement noires et brun-rouge. Au bas du torse, on aperçoit les traces d'une grecque rouge et noire, indiquant la ceinture[3].

Sous la cuirasse apparaît la tunique, qui forme de nombreux plis sur les épaules[4]. La draperie est noire, bordée d'une bande réservée sur l'argile ; cette bande est semée de points noirs, et elle est limitée extérieurement par une ligne rouge.

Le fond de l'armure est formé par la couche d'argile jaunâtre qui recouvre le torse[5].

Du bouclier rond (clipeus), il reste la partie située entre le bras et le corps. L'intérieur, peint en rouge sombre, porte une poignée qui servait à le tenir; c'est l'une des nombreuses attaches, en cuir ou en osier tressé, placées sur le pourtour de l'arme, et qu'on voit fréquemment sur les peintures de vases[6]; elle est fixée à un bouton de mé-

[1] Saglio-Pottier, *op. cit.*, p. 1307, fig. 4529-4530.

[2] Stèle de Vélanidéza. Conze, *Attische Grabrel.*, pl. II ; Saglio-Pottier, *op. cit.*, fig. 4528 ; ce détail est fréquent sur les peintures de vases. Lechat, *Sculpt. attique*, p. 322, n. 1.

[3] Stèle de Vélanidéza.

[4] Saglio-Pottier, *op. cit.*, fig. 4530.

[5] Guerrier de Cervetri. *Glypt. Ny-Carlsberg*, pl. 171.

[6] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *clipeus*, p. 1251, fig. 1642 ; p. 1252, fig. 1644, 1645.

tal, d'où pendent encore trois petites attaches allant rejoindre le bord du bouclier[1]. La poignée est peinte en damiers[2] rouges, bruns, noirs, jaunâtres[3]; le bouton est cerné par un trait noir, et le centre en est jaunâtre[3].

La face convexe du bouclier est décorée d'une grande étoile à branches rouges et noires.

A la même figure appartient une *jambe*, revêtue d'une cnémide[4], dont les bords sont rouge-brun foncé, et le champ jaune foncé. Un des côtés de la jambe est sans peinture et rugueux; peut-être le fragment appuyait-il en cet endroit contre la plaque de fond.

Cette statue décorait-elle l'intérieur du tympan d'un temple, comme le pense M. Milani? M. Wiegand rapproche ce torse des guerriers en terre cuite trouvés à Cervetri, de mêmes style et technique, qui surmontaient la cymaise d'un temple[5], et donne au fragment de Rome la même destination. Le sujet, de part et d'autre, est le même; ce sont des guerriers cuirassés, engagés dans un combat. L'hypothèse de M. Wiegand est vraisemblable, cependant remarquons que cette statue, qui devait atteindre les deux-tiers de la grandeur naturelle, conviendrait mieux, par ses dimensions, à l'intérieur d'un fronton qu'à une cymaise.

La date proposée par M. Milani (V[e] siècle av. J.-C.) est beaucoup trop tardive. Les détails de l'armure, la cuirasse

[1] Ibid.

[2] Une bande extérieure de damiers noirs et jaunâtres de chaque côté; une bande médiane rouge-brun et jaunâtre.

[3] La couleur jaunâtre est donnée par le fond même de l'argile.

[4] Deonna, *op. cit.*, p. 41, n° 6; *Glypt. Ny-Carlsberg*, pl. 171.

[5] Ci-dessus, p. 91.

à épaulières[1], les cnémides[2], n'offrent pas d'éléments certains permettant de dater ces fragments. Mais la technique est visiblement celle du VIe siècle; la couche extérieure d'argile épurée et blanchâtre[3], les couleurs, sont fréquentes dans la céramique du VIe siècle; et les guerriers de Cervetri, dont nous avons plusieurs fois rapproché le torse de Rome, doivent être, selon toute évidence, attribués à cette époque.

COMMENCEMENT DU Ve SIÈCLE

Les fouilles entreprises à *Conca*[4] sur l'emplacement de l'ancienne ville volsco-latine de Satricum, ont fourni à l'histoire de la plastique en terre en Italie des matériaux appartenant à la période de transition du VIe au Ve siècle. On a découvert, en cet endroit, un temple consacré à la Mater Matuta[5], qui a subi, au cours des âges, plusieurs remaniements[6]. A chacune de ces transformations suc-

[1] Elle commence à être d'un usage courant vers le milieu du VIe siècle, Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *lorica*, p. 1306.

[2] La cnémide se rencontre dans les monuments étrusques archaïques, mais rarement; ibid., s. v. *ocrea*, p. 147.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 25; ci-dessus, p. 14.

[4] Sur les fouilles de Conca : Graillot, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 131 sq., pl. I bis V; Barnabei et Cozza, *Notizie*, 1896, p. 23 sq.; Petersen, *Röm. Mitt.*, 1896, p. 157 sq.; *Rev. des Etudes grecques*, 1896, p. 439; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1896, II, p. 329, fig.; Courbauld, *Bas-relief romain*, p. 30, 41; *Monum. ant.*, VIII, 1898, p. 537; *Amer. Journal of arch.*, 1896, p. 264; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 315; Borrmann, *Gesch. der Baukunst*, I, p. 184.

[5] *Röm Mitt.*, 1896, p. 183; *Notizie*, 1896, p. 101-2.

[6] *Röm. Mitt.*, 1896, p. 158-9; *Notizie*, 1896, p. 33.

cessives, on refit la décoration fictile de l'édifice[1], et de cette ornementation, appartenant à diverses époques, de nombreux fragments sont parvenus jusqu'à nous. Ils sont conservés au musée national de la Villa Giulia, à Rome, mais ne sont pas exposés.

Le fronton du temple périptère qui remplaça le temple primitif formé d'une simple cella avec, devant, un portique, avait sans doute, dans l'intérieur du tympan, des statues en terre cuite. C'est ce qu'ont pensé les auteurs des fouilles lors de la découverte des fragments dont nous allons parler[2]. Mais M. Petersen[3] doute que cette attribution soit exacte, et se demande si les fragments en question ne faisaient pas partie d'acrotères. Il est difficile de trancher la question. Le trou ménagé dans la tête masculine, que M. Graillot interprète comme ayant dû servir à fixer la figure au fond du tympan, servait, pour M. Petersen, à recevoir un appareil de protection contre les oiseaux (Vogelabwehr), et indique que la figure était placée sur le faîte du temple. Mais ceci n'est pas un argument décisif, puisque les figures des frontons et des métopes portent souvent, elles aussi, cet appareil[4]. La tête, qui mesure 0m,23, laisse supposer que la statue entière atteignait environ 1m,60, ce qui est une dimension bien considérable pour une figure placée comme acrotère.

Il n'est pas impossible donc que nous ayions affaire à

[1] Sur les diverses parties de la décoration architectonique en terre cuite, *Röm. Mitt.*, 1896, p. 175 sq.; *Studi e Materiali*, I, p. 94-5, fig. 3 *a*: *Notizie*, 1896, p. 34 sq.; *Mélanges d'arch. et d'histoire*, 1096, p. 138 sq.

[2] Graillot, *Mélanges d'arch. et d'histoire*, 1896, p. 156, n. 1; Barnabei et Cozza, *Notizie*, 1896, p. 40.

[3] *Röm. Mitt.*, 1896, p. 181.

[4] Olympie, *Ath. Mitt.*, 1889, p. 233; Lechat, *Au Musée*, p. 221; ci-dessus, p. 28.

des fragments ayant appartenu à la décoration intérieure du tympan, mais que ces figures aient été entièrement en ronde-bosse, cela est difficile à admettre, ainsi que nous l'avons vu plus haut[1].

1. *Tête masculine barbue*[2].

Haut. totale 0m,29; haut. la de tête seule, 0m,23. La tête est bien conservée; le nez, qui est brisé, a été récemment retrouvé et recollé. La barbe est endommagée.

La barbe est indiquée par une masse sans détail, limitée sur les joues par une coupure nette, et monte jusqu'aux oreilles[3]; une longue moustache couvre la lèvre supérieure et retombe sur la barbe, à droite et à gauche. La chevelure, sur tout le pourtour de la tête, forme de grosses boucles arrondies qui descendent jusqu'aux tempes[4]; par derrière, elle est serrée d'une oreille à l'autre par un cercle étroit, et tombe en nappe sur le dos. L'œil est légèrement oblique, entouré de paupières minces, à rebord saillant; le globe en est aplati. Les sourcils sont indiqués en saillie. L'oreille, au lobe gros et court, est posée trop en arrière et collée au crâne.

M. Graillot a donné de cette tête une bonne description qui nous dispense d'en dire plus. Il remarque avec raison que plusieurs détails rappellent la technique du bronze,

[1] Ci-dessus, p. 95.

[2] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 154-6; pl. V; *Notizie*, 1896, p. 40 sq., fig. 14-14*a*; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1896, II, p. 329, fig.; *Röm. Mitt.*, 1896, p. 181, nº 9*a*; *Rev. des Etudes grecques*. 1896, p. 439; *Wiener Jahreshefte*, 1906, p. 114, fig. 43, 43*a*.

[3] Voir ce que nous avons dit de cette manière d'indiquer la barbe, ci-dessus, p. 37.

[4] Pour la manière dont sont indiquées ces boucles recroquevillées, *Glypt. Ny-Carlsberg, II, Terres cuites archit. d'Italie*, p. 20, fig. 10.

et y reconnaît son influence : nous avons vu plus haut[1] qu'il ne faut pas exagérer l'importance de cette influence, et qu'au contraire, bien des procédés que l'on considère comme propres à l'art du bronze, sont en réalité nés dans la terre cuite.

La parenté que présente cette tête de terre cuite avec la tête barbue en bronze trouvée sur l'Acropole d'Athènes[2] est évidente, et a été déjà constatée par MM. Barnabei et Cozza[3]; la tête d'Athènes, antérieure à 480, montre cependant les caractères d'un archaïsme plus avancé, et date d'une époque un peu plus récente que celle de Conca.

Quelques *fragments de nu* appartiennent au corps de cette statue[4].

2. Plusieurs *pieds*, reposant sur une plinthe[5].

a) *pied droit :* 0m,25.

b) *pied gauche :* 0m,26, qui ne paraît pas avoir fait partie de la même figure que a.

c) *pied gauche :* 0m,21.

3. *Main gauche fermée,* qui tenait un attribut[6].

4. *Fragment d'une statue de Minerve,* portant sur la poitrine, en relief, le Gorgoneion[7].

[1] Ci-dessus, p. 31 sq.

[2] Brunn-Bruckmann, pl. 2 ; Collignon, *Sculpt. grecque*, I, fig. 151, p. 304.

[3] *Notizie*, 1896, p. 40. Il y a lieu de rapprocher la tête de Conca des têtes des guerriers trouvés à Cervetri, que nous avons mentionnée plus haut, p. 91. Ils appartiennent à une époque plus ancienne ; cependant ils présentent avec la tête de Conca certaines analogies, entre autres dans le type du visage.

[4] *Notizie*, 1896, p. 40.

[5] *Röm. Mitt.*, 1896, p. 181, n° 9 *b-d*.

[6] *Ibid.*, p. 181, n° 9 *e*.

[7] *Ibid.*, p. 181, n° 9 *f*; *Notizie*, 1896, p. 42.

IVe SIÈCLE

On a encore trouvé à Conca quelques fragments de statues[1] qui doivent vraisemblablement dater du dernier remaniement du temple, qui eut lieu vers le IVe siècle. Ces fragments sont trop mutilés pour permettre de les dater d'une manière certaine; le style en tout cas n'est pas antérieur à la fin du Ve siècle. Ce sont les morceaux suivants :

1. *Fragment d'une tête.* Il n'en reste que le nez, la bouche, le menton, une faible partie des joues et du cou[2].

2. *Fragment d'une figure assise* (cuisses et genoux)[3]. La figure était drapée ; un manteau forme de gros plis sur les cuisses ; les plis profonds le long de la jambe gauche semblent indiquer que cette jambe était repliée en arrière.

Le manteau n'a pas été travaillé dans la même masse de terre que le reste de la statue : on voit qu'il a été posé après coup[4].

Haut. max. 0m,33. Larg. max. 0m,40.

[1] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 160-161, fig. 8-10 ; *Notizie.* 1896, p. 45 ; *Röm. Mitt.*, 1896, p. 181, n. 1 ; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 147, n. 3.

[2] *Mél. d'arch. et d'hist.*, p. 159, fig. 8 ; p. 160, no 1.

[3] *Ibid.*, p. 160-1, fig. 9-10.

[4] Ci-dessus, p. 18.

IIIe SIÈCLE[1]

I. Biéda.

GENÈVE, MUSÉE FOL (*fig. 4*)[2].

Ce fragment, provenant de Biéda, en Etrurie, représente un jeune guerrier. Le personnage, comme c'est le cas pour tous les monuments rentrant dans la catégorie dont nous nous occupons, est modelé en haut-relief, dans le bas[3], en ronde-bosse à partir des épaules. La plaque de fond est percée de quatre trous de fixation. La tête est restaurée. La hauteur est de 0m,55.

Le guerrier est tombé sur le genou droit, la jambe repliée en arrière. Le haut du corps est penché de côté, et tourné à droite; la tête est levée, le bras droit tendu tenant l'épée dont il reste encore la poignée. Le bras gauche est appuyé sur le genou.

Dans cette attitude, il s'efforçait de parer le coup dont allait le frapper son ennemi vainqueur. Une chlamyde attachée au cou pend par derrière, et couvre de ses plis la cuisse gauche. La tête est coiffée d'un casque corinthien

[1] La liste est dressée par ordre alphabétique de provenance, exception faite pour les nos X et XI.

[2] *Musée Fol. Catalogue descriptif*, I, p. 177, no 833.

[3] La jambe gauche, cependant, est entièrement dégagée du fond.

sous lequel apparaissent les cheveux bouclés. Les pieds sont chaussés de sandales.



Fig. 4. — *Guerrier.*
Genève. Haut-relief du Musée Fol.

L'argile grisâtre est mêlée de petits graviers noirs. Le nu est rouge; la draperie bleue. Çà et là s'aperçoivent encore des traces de lait de chaux qui servait de fond aux couleurs.

II. Falériès.

Rome. Musée national de la Villa Giulia.

A Civita Castellana, à l'endroit dit « lo Scasato, » dans l'enceinte de l'ancienne Falériès, on découvrit en 1886 les ruines d'un temple et de nombreux fragments ayant appartenu à la décoration céramique de cet édifice.

Ce temple fut construit au IIIe siècle avant notre ère[1]; il devait être de dimensions considérables, ainsi que l'indique la grandeur des figures qui décoraient le tympan.

Bien que vingt années se soient écoulées depuis la découverte de ces belles statues en terre cuite, elles n'ont pas encore été publiées, et nous n'avons pu obtenir de la direction du musée l'autorisation de le faire, les fouilles de Falériès allant être, dit-on, étudiées sous peu. Nous devons donc nous borner, en parlant de ces figures, à quelques considérations générales[2].

Ces statues sont légèrement inférieures à la grandeur naturelle[3]. L'argile, jaune rouge, est fortement mêlée de

[1] Un édifice de la fin du IVe ou du commencement du IIIe siècle, le temple d'Alatri, a été reconstruit dans la cour du Musée national de la Villa Giulia à Rome; Bassel, *Centralblatt der Bauverwaltung*, 1886, p. 197-207; *Notizie*, 1888, p. 431; 1889, p. 22; *Amer. Journal of arch.*, 1889, p. 218; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 315; Borrmann, *Geschichte der Baukunst*, I, p. 184.

[2] Nous devons à l'obligeance de M. Mengarelli d'avoir pu photographier ces statues, sous réserve de ne pas les livrer à la publicité. Les reproductions que nous donnons ici des deux fragments les plus importants sont faites d'après des photographies vendues dans le commerce (Photogr. Moscioni, Rome).

[3] Elles ont été décrites sommairement, lors de la découverte, dans les *Notizie*, 1887, p. 138 sq.; 1888, p. 418 sq., et sont parfois mentionnées:

sable quartzeux. L'artiste a modelé ses figures entièrement à la main, sans l'intervention du moule. Il façonnait d'abord tout le nu, puis le revêtait de draperies; la chevelure abondante est faite d'une masse d'argile rapportée. Le modeleur donc travaillait d'abord grossièrement ses figures, puis y rajoutait les parties saillantes, la chevelure, les divers détails, qu'il précisait ensuite au moyen de l'ébauchoir. La prunelle des yeux est indiquée par un cercle incisé, et la pupille, par un point[1].

Peut-être que les figures étaient modelées par parties séparées, donnant l'une le torse entièrement en ronde-bosse, l'autre, le bas du corps en haut relief[2].

Elles se détachaient sur la plaque de fond peinte en bleu foncé, et présentaient une riche polychromie. Les figures masculines sont peintes au minium[3]; le nu des chairs féminines est revêtu d'un blanc jaunâtre. La chevelure est rouge foncé, tirant sur le violet; les sourcils sont de la même teinte[4]. Le noir est employé pour les cils[5]; l'œil est indiqué en blanc[6]; les lèvres sont rouge chair[7]. Le modelé est accentué en certains points, entre autres

Martha, *Art Etrusque*, p. 174, 298; *Notizie*. 1896, p. 41; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 162; Courbauld, *Bas-relief romain*, p. 41; *Amer. Journal of arch.*, 1887, p. 464; Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 42; *Handbuch der Architektur*, I. Theil, Allgemeine Hochbaukunst, 4. Band; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 405-6. Sur les autres parties de la décoration en terre cuite, *Notizie*, 1888, p. 419 sq.

[1] Ci-dessus, p. 32.

[2] C'est ce que semble indiquer le torse n° 1.

[3] D'une teinte beaucoup plus foncée que, par exemple, dans les figures plus récentes trouvées à Rome, ci-dessous, p. 159 sq.

[4] Tête masculine, n° 5.

[5] Cil gauche, tête féminine, n° 2.

[6] Apollon, n° 1.

[7] Tête féminine, n° 2.

dans la cavité des yeux, par des retouches de couleur plus sombre[1].

Les détails des vêtements étaient rehaussés de couleurs variées ; la bandelette qui ceint la chevelure de l'éphèbe[2] est blanche ; le diadème que porte la tête féminine[3] est rouge et noir ; les lanières des sandales sont peintes en noir[4] ; les fragments des draperies montrent des traces de rouge foncé.

En l'absence de renseignements précis, il est impossible de dire si le fronton pourra être reconstitué, comme ceux de Luni[5]. Les figures, en tout cas, ne participaient pas à une scène déterminée, comme c'est le cas pour les frontons de Telamone[6], de Sassoferrato[7], principe de décoration plus tardif. Les divinités, car ce sont à n'en pas douter des dieux, étaient placées les unes à côté des autres, debout ou assises, isolées ou groupées deux par deux, comme dans les frontons de Luni. Il se pourrait qu'il y ait eu deux groupes de deux personnages chacun, se faisant pendant à chaque extrémité du fronton[8].

Celui qui a modelé ces statues n'est pas un simple ouvrier : c'est un véritable artiste, aussi habile que les artistes qui se servent du bronze ou du marbre. Sans doute, il ne s'est pas mis en frais d'invention, il n'a pas cherché à créer des types nouveaux pour le fronton du temple qu'il était chargé de décorer ; il s'est inspiré vrai-

[1] *Notizie*, 1888, p. 418, nº 3 ; 419, nº 6.
[2] Nº 6.
[3] Nº 2.
[4] Nº 4.
[5] Ci-dessous, p. 155.
[6] Ci-dessous, p. 157.
[7] Ci-dessous, p. 156.
[8] Ci-dessous, p. 124 et 131.

semblablement d'œuvres qu'il avait sous les yeux. C'est ce que semblent indiquer les différentes tendances de style que présentent ces statues. Dans l'une, l'influence lysippique est patente, dans une autre se fait jour le style de Scopas ; ailleurs domine la tradition praxitélienne. Ces divergences, dans des figures destinées au même ensemble, et modelées par la même main, peuvent s'expliquer par le fait que l'artiste s'inspire de modèles de styles différents, et les imite assez fidèlement.

L'éclectisme dont il a fait preuve, et la technique même de ces figures, ne permettent pas de les attribuer à la seconde moitié du IVe siècle[1], date trop reculée.

Il faut bien plutôt y voir des œuvres de la 1re moitié du IIIe siècle[2]; d'autre part, on ne peut pas les placer plus bas que 241 av. notre ère, époque à laquelle la ville de Faléries fut détruite par les Romains.

1. *Torse d'une statue masculine (fig. 5)*[3].

On a pu rapprocher de la tête, qui était intacte, divers fragments du corps, qui a été recomposé jusqu'à la hauteur des hanches ; il ne manque que le bras droit, et l'avant-bras gauche. Ce torse est modelé entièrement en ronde-bosse, le bas de la figure, comme c'est toujours le cas dans les statues qui décorent les frontons, devait être en haut-relief. On remarquera que la section inférieure

[1] Graillot, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 162.

[2] *Notizie*, 1896, p. 41 ; 1888, p. 415 (IIIe siècle).

[3] *Notizie*, 1888, p. 419, n° 6 ; Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen*, p. 51, n. 3 ; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 405.



Fig. 5. — *Torse masculin.*
Rome, Musée national de la Villa Giulia.

est très nette ; il y a donc tout lieu de croire que le torse a été modelé à part, et rapporté sur le bas du corps travaillé en relief. Le fait n'aurait rien de surprenant, et nous avons cité plus haut [1] des exemples de ce procédé.

C'est un jeune homme, imberbe, aux formes robustes indiquant le plein développement du corps. Le torse, que ne voile aucune draperie, se présente de face ; il est légèrement penché en avant, et ce mouvement détermine, au-dessous du thorax, un pli transversal profond que le modeleur a souligné fortement. De plus, il se tourne un peu à droite, en relevant l'épaule droite et en abaissant l'épaule gauche, ce qui fait saillir la hanche gauche. La tête est tournée vers l'épaule droite et rejetée en arrière. L'avant-bras gauche, écarté du corps, tombe perpendiculairement.

Une abondante chevelure, aux boucles savamment fouillées, couvre la tête, cache les oreilles et descend jusqu'au bas de la nuque. Il semble qu'en arrière de l'auréole épaisse que forment les boucles tout autour du front, une mince bandelette ait ceint les cheveux. Sur le pourtour du front, de petites mèches sont indiquées par quelques légers traits incisés.

Le front est haut ; l'arcade sourcilière forme une saillie très prononcée. Les yeux levés au ciel, sont profondément enfoncés dans la cavité oculaire, et la paupière supérieure, qui touche l'arc des sourcils, est fortement indiquée. La bouche est entr'ouverte.

Les formes du visage sont pleines, assez massives ; le menton est carré.

Le modelé de cette figure est excellent et traité avec

[1] Ci-dessus, p. 21.

beaucoup de vigueur; l'anatomie du corps est parfaite, et toutes les saillies des muscles sont indiquées avec justesse.

La hauteur du fragment est de 0m,56. Il est recouvert d'une couleur rouge foncé, bien conservée surtout sur la tête. Les cheveux sont rouge-violet foncé, les sourcils sont indiqués par une ligne de même couleur. Le globe de l'œil est blanc; les pupilles noires.

L'attitude est assez voisine de celle de la statuette de Gabies[1], dans laquelle on a voulu reconnaître Alexandre-le-Grand. La position du torse est la même dans les deux monuments, mais la tête est rejetée en arrière d'une manière plus forte dans la statuette de Gabies, où l'inclinaison du torse en avant fait aussi défaut.

Ce dernier détail, et le pli du ventre que détermine cette position, font croire que la figure était représentée assise, comme c'est le cas pour d'autres figures de frontons en terre cuite, telles que le Jupiter du fronton de Luni. Le modeleur pouvait alors jeter sur les genoux et le bas du corps une draperie, qui avait l'avantage de masquer le raccord entre le torse, modelé à part, et le bas de la statue.

Il faut reconnaître dans ce jeune homme robuste, au regard inspiré, une divinité, vraisemblablement Apollon, à qui convient bien la chevelure aux longues boucles embroussaillées, la bandelette, et l'expression pathétique.

Ce sont les têtes dites d'Alexandre, qui offrent avec celle-ci le plus d'analogies. On y retrouve le même genre de chevelure, en boucles se chevauchant les unes les au-

[1] Bernoulli, *op. cit.*, p. 83, fig. 25.

tres, formant un épais bourrelet sur le devant de la tête, tombant bas sur la nuque et cachant entièrement ou en partie, les oreilles[1]; on y aperçoit aussi, sur le milieu du front, les deux petites boucles symétriques[2].

La bandelette ceint de même les têtes d'Alexandre. Enfin, c'est le même regard inspiré, levé au ciel, le même port de la tête, rejetée en arrière; la même forte saillie du front et de l'arcade sourcilière, et le même léger renflement du nez à sa base.

Tous ces traits communs à la tête de Faléries et aux diverses têtes d'Alexandre, se montrent d'une manière encore plus accusée dans l'Alexandre Rondanini[3]. Cette étroite parenté entre les deux œuvres a été déjà constatée par M. Bernoulli[4]. Le rendu de la chevelure y est presque identique; c'est ici le même réseau de boucles, traité d'une façon un peu différente dans les autres têtes mentionnées. L'expression du visage est aussi très voisine; cependant, il est à noter que dans la tête de la statue Rondanini, la bouche est fermée, le menton est plus rond, les formes du visage en général plus pleines.

Au reste, dans le port de la tête, dans la direction des avant-bras, dans la forme des épaules, très tombantes, les deux œuvres présentent encore de nombreuses analogies.

Mais les quelques dissemblances constatées dans les traits du visage, ramènent plutôt vers la tête du Capitole[5].

[1] Entre autre: Tête Chatsworth; Bernoulli, *op. cit.*, p. 52, fig. 11; tête de Boston, *ibid.*, p. 70-71, fig. 16-17; torse Campana, *ibid.*, p. 76, fig. 18; tête Barracco, *ibid.*, p. 78-79, fig. 19-20; Alexandre Rondanini, *ibid.*, pl. V; Alexandre du Capitole, *ibid.*, pl. VII.

[2] Cf. les têtes précédemment citées.

[3] Bernoulli, *op. cit.*, pl. V (face et profil).

[4] *Ibid.*, p. 51, n. 3.

[5] Bernoulli, *op. cit.*, pl. VII (face et profil).

Ici la chevelure est traitée d'une façon un peu différente ; par contre, la parenté entre le visage et celui de la tête de Faléries est évidente. L'expression pathétique plus prononcée, le menton plus carré que dans l'Alexandre Rondanini, la bouche entr'ouverte, sont identiques dans les deux têtes. Notons cependant un rien qui les différencie ; il y a plus de vie, d'ardeur contenue dans la tête en terre cuite ; sur le visage de la tête de marbre, est répandu comme un léger voile de mélancolie.

Les rapprochements précédents n'infirment en rien la dénomination que nous avons donnée au torse de Civita Castellana. On sait qu'il y a beaucoup de rapports entre les têtes idéalisées d'Alexandre et les représentations d'Apollon et d'Hélios, que souvent on a prises les unes pour les autres[1].

2. *Tête féminine*[2].

N° 2676.

Cette tête, bien conservée, est d'un modelé fort soigné, dont on se rend compte aisément, malgré les concrétions calcaires qui la recouvrent encore en partie. La cavité du crâne est pleine de chaux[3]. Au sommet de la tête se voit un trou, qui servait peut-être à la fixer contre le fond du tympan. La hauteur est de $0^m,20$.

Des morceaux de draperie, des fragments appartenant

[1] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 668 ; Kœpp, *Das Bildniss Alexanders des Grossen*, p. 23 sq.

[2] *Notizie*, 1887, p. 138 *a* ; 1888, p. 418, n° 1 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 464, n° 1 ; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 406.

[3] Ci-dessus, p. 24.

à la partie inférieure d'une statue féminine, proviennent sans doute de la même figure[1].

Les cheveux, ceints d'un diadème, sont séparés sur le milieu du front, et forment deux bandeaux ondulés ; par derrière, ils sont ramenés sur le haut de la tête. L'ébauchoir les a indiqués par de grands sillons ondulés sur le côté gauche ; le côté droit n'est pas travaillé ; sur le front, des incisions simulent de petites mèches ; une grande mèche ondulée se détache sur la joue, au-dessus de l'oreille gauche. Le front est haut et droit, le nez fort, les narines accentuées. La bouche est entr'ouverte.

Le fait que le côté droit n'est pas travaillé avec autant de soin que l'autre, prouve que la tête devait être vue de profil. La statue était donc placée dans le tympan de manière à regarder l'angle gauche du fronton.

Les cheveux sont rouge-violet foncé, les lèvres rouge-chair ; les pupilles sont noires ainsi que le cil gauche. Le diadème est peint en rouge et en noir. Le nu du visage est blanc-jaunâtre.

Cette tête offre beaucoup d'analogie avec la tête féminine d'un fronton trouvé à Rome[2], dans laquelle le diadème, l'arrangement de la chevelure sont semblables.

La disposition des cheveux relevés par derrière et ramenés sur le sommet du crâne, est une mode qui commence vers le milieu du IVe siècle, et se prolonge bien au-delà de cette époque. Cette coiffure est fréquente dans les têtes de marbre[3], on l'a souvent signalée dans des

[1] *Notizie*, 1888, p. 418.

[2] Ci-dessous, p. 171, nº 7.

[3] S. Reinach, *Recueil de têtes*, pl. 180, 188, 202, 220, etc.

œuvres qui appartiennent à l'un des nombreux ateliers où les modèles praxitéliens étaient en honneur[1].

La petite boucle sur le devant de l'oreille est un détail que l'on ne rencontre guère dans la grande sculpture avant la seconde moitié du IV[e] siècle[2]. Au lieu de la représenter en relief, le modeleur s'est contenté de l'indiquer par quelques traits ondulés tracés par l'ébauchoir.

Le bas du cou montre un repli de chair, le « collier de Vénus, » qui caractérise les têtes féminines praxitéliennes[3].

Il faut vraisemblablement reconnaître Aphrodite dans cette tête.

Les différents détails que nous avons signalés, l'indication peu marquée de la paupière inférieure se fondant avec le modelé de la joue, se trouvent dans les types féminins praxitéliens. Le torse d'éphèbe[4] offrira, d'une façon plus évidente encore, cette même influence praxitélienne. D'autre part, les proportions assez carrées du visage, la bouche entr'ouverte, le regard légèrement levé, rappellent la tête d'Apollon, et les tendances de style qu'elle présente.

3. *Fragment d'une tête féminine*[5].

N° 2684.

Ce fragment comprend le bas du visage, depuis la racine du nez ; de là, la cassure descend obliquement sur la

[1] *Ibid.*, p. 162.
[2] *Ibid.*, p. 112, 148 ; pl. 164, 144, 186 ; têtes masculines, pl. 241, 243, 247, etc.
[3] *Ibid.*, pl. 173, 181, 198, 199, 202.
[4] Ci-dessous, p. 127, n° 6.
[5] *Notizie,* 1888, p. 418, n° 2.

joue gauche, dont il ne reste que la partie inférieure; la joue droite est conservée. Le côté droit est mieux travaillé que l'autre; la figure devait donc être placée de manière à regarder l'angle droit du fronton, c'est-à-dire, en sens inverse de la figure précédente.

Ce qui reste de cette tête permet de croire qu'elle reproduisait le même type que le n° 2. Le nu du visage est blanc-jaunâtre.

Le fragment est haut de $0^m,20$.

4. *Partie inférieure d'un groupe de deux personnages.*

N° 2680.

Sur une plinthe, ornée à sa partie supérieure d'une moulure plate, reposent trois pieds, recouverts en partie par des draperies. Un trou, dans la plaque de fond, entre les deux pieds de gauche, fixait le haut-relief au tympan. La largeur du fragment conservé et de $0^m,35$, la hauteur de $0^m,42$.

Les deux pieds de gauche appartiennent à la même figure; celui des deux qui est à droite, posant sur la plinthe avec toute la plante, se présente de face; celui qui est à gauche ne touche la plinthe qu'avec l'extrémité des doigts. La figure était appuyée sur la jambe droite, la jambe gauche croisée sur la droite. et n'appuyant à terre qu'avec la pointe du pied, le talon tourné à l'extérieur.

Les pieds sont chaussés de sandales que retiennent des lanières incisées. La draperie, qui forme de larges plis, recouvre en partie le pied droit.

A l'extrémité droite du fragment, un pied droit, chaussé

d'une sandale, appartient à un deuxième personnage, drapé. La draperie forme à droite du pied un large pli vertical.

Les draperies sont rouge foncé ; les lanières des sandales sont noires ; le nu des pieds est blanc, couleur indiquant que les figures représentées sont féminines.

L'attitude de la figure de gauche est fréquente dans la statuaire[1], mais elle nécessite l'existence d'un support sur lequel puisse s'appuyer le personnage, en équilibre instable. Il faut supposer que la figure de gauche s'appuyait sur celle de droite, sans doute en lui passant le bras autour du cou.

A ce groupe pourraient appartenir les deux têtes féminines précédentes (n°s 2 et 3). L'une d'elles, avons-nous dit, devait être tournée à gauche par rapport au spectateur (n° 2) ; elle appartiendrait à la figure de droite du groupe ; l'autre (n° 3), tournée à la droite du spectateur, aurait fait partie du personnage de gauche. Comme on n'a trouvé que deux têtes féminines, il est fort vraisemblable que cette attribution est exacte.

5. *Tête masculine juvénile*[2].

N° 2677.

Cette tête est bien conservée ; le nez seul est brisé. Sous la cassure apparaît un noyau dur de terre cuite, témoignant que le modeleur avait d'abord indiqué sommaire-

[1] S. Reinach, *Répert. de la stat.*, I, p. 260, 273, 277, 309 ; II, p. 399, 4 ; 315, 4-5, 6, 9 ; p. 376, 7. Cf. aussi la figure féminine provenant du temple de Juno Curitis, ci-dessous, p. 134, n° 1.

[2] *Notizie*, 1888, p. 419, n° 5 ; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 406.

ment le nez par une petite élévation. La tête est inclinée à gauche et légèrement rejetée en arrière.

Des boucles courtes et drues couvrent le crâne et sont modelées avec vigueur. Sur le milieu du front, on aperçoit deux boucles symétriques, comme dans la tête d'Apollon (n° 1). Le front, haut, décrit un arc de cercle[1]; les yeux sont levés, la bouche est entr'ouverte.

La tête mesure 0m,22 de haut.

Les cheveux sont rouge-violet foncé. La pupille et l'iris sont incisés et peints en noir. La ligne des sourcils est indiquée en rouge foncé. Le nu du visage est rouge.

A cette même figure appartiendraient divers morceaux de draperie[2].

La même main qui a modelé les têtes précédentes se reconnaît dans celle-ci, qui offre avec celle de l'Apollon plusieurs caractères communs: les proportions du visage, l'arc de cercle que décrit autour du front la chevelure, avec, au milieu, deux mèches bien symétriques opposées l'une à l'autre, le port de la tête, rejetée en arrière, la bouche entr'ouverte, le regard levé au ciel.

Il semble cependant qu'une autre influence se fasse sentir. Aux caractères lysippiques constatés dans le torse d'Apollon, s'ajoutent ici les caractères particuliers au style de Scopas. La chevelure formée de petites boucles courtes est fréquente dans les têtes où se révèle l'influence de ce maître. La tête inclinée sur l'épaule gauche, rejetée en arrière, l'expression pathétique se rencontrent dans les œuvres qu'on lui a attribuées[3]. Sans doute, la tête

[1] Aussi n° 1 et n° 6.

[2] *Notizie*, 1888, p. 419, n° 5.

[3] Cf. les têtes de Tégée, Collignon, *Sculpt. grecque*, II, p. 239 sq.; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1901, pl. VIII; le Méléagre Médicis, Furtwängler, *Meisterw.*, pl. XV.

d'Apollon présente des détails analogues; mais ici, à l'expression énergique, pleine d'ardeur juvénile contenue que trahit le visage du jeune dieu, a succédé une expression plus pathétique, plus alanguie, un peu douloureuse même, qui rappelle les types qu'aima l'art de Scopas.

Cette influence scopasique est encore plus accusée dans la belle tête en terre cuite Fortnum[1], qui présente avec le fragment de Falériés de nombreux traits communs.

6. *Torse d'une statue masculine (fig. 6)*[2].

N° 2686.

Ce fragment comprend la tête et une grande partie du torse; mais toutes les parties ne sont pas antiques. Ont été refaites en plâtre : la partie gauche du crâne, la partie inférieure du visage, comprenant les joues depuis le dessous des yeux, l'extrémité du nez, la bouche, le menton, le côté droit du cou, une partie de la poitrine au-dessous de l'épaule droite.

Tout le côté gauche de la poitrine fait défaut; il reste l'amorce du bras droit.

Sur l'épaule gauche, on aperçoit une empreinte affectant la forme d'une main, rugueuse sur le poli de la terre. Au sommet de la tête, un trou d'évent. La hauteur totale est de 0m,65.

C'est un jeune homme, nu, imberbe, aux formes plus sveltes, plus juvéniles que celles de l'Apollon. Le modelé

[1] Ci-dessous, p. 187.

[2] *Notizie*, 1887, p. 138 *b*; 1888, p. 418-9, n° 3; *American Journal of arch.*, 1887, p. 464, n° 2; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 406.



Fig. 6. — *Torse masculin.*
Rome, Musée national de la Villa Giulia.

du thorax, à peine accentué, contraste avec la vigueur avec laquelle sont indiqués les muscles, entre autres les pectoraux, dans l'Apollon. C'est le corps d'un éphèbe dont les formes n'ont pas encore atteint la plénitude, le degré de développement de celles de son frère ; elles sont indécises, comme celles d'un jeune homme qui sort à peine de l'adolescence. Les seins ne sont indiqués que par un léger renflement, les mamelons ne sont pas marqués.

Le torse se présente de face, légèrement tourné à droite et penché en avant. La chevelure se compose de petites boucles courtes, que traversait une bandelette dont il reste le sillon, et qui pouvait être, comme au reste dans la tête d'Apollon, en argile ou en métal. Le front est lisse et n'offre pas la saillie prononcée du front de l'Apollon ; il se continue en ligne droite par le nez dont la base ne montre pas le renflement constaté plus haut. Les yeux, baissés, sont peu ouverts, et cachés dans la cavité de l'orbite, la paupière supérieure est fortement indiquée, tandis que la paupière inférieure est très atténuée. L'oreille, dont le haut seul est antique, a le cartilage très développé.

Le nu est peint en rouge; les cheveux sont rouge-violet foncé; la cavité de l'œil est rehaussée de touches de noir; la prunelle et l'iris sont noirs.

Dans la relation des fouilles de 1887, Pasqui [1] attribuait à cette statue un certain nombre de fragments :

1° partie d'une cuisse gauche.

2° fragment de bras.

3° poignée d'une épée avec l'index de la main gauche.

[1] *Notizie*, 1887, p. 138, n° 6.

4° jambe gauche brisée au-dessous du genou, mesurant de la plante des pieds à la cassure 0^{m},35.

5° divers fragments de draperie traversant la cuisse droite.

A l'aide de ces morceaux, il essayait de reconstituer la figure, qui aurait tenu, du bras gauche, une épée sur la poitrine. Cozza[1] se borne à dire que peut-être quelques fragments trouvés en même temps que la tête, se rapportent au même ensemble. Cette attribution n'est donc pas sûre; la publication promise de ces fouilles élucidera sans doute ce point. En tout cas, dans la reconstitution de la figure telle qu'elle est exposée au musée, on semble ne pas en avoir tenu compte.

L'épée ne conviendrait guère à ce jeune homme à l'expression rêveuse et mélancolique; le bras gauche ne semble pas avoir été ramené sur la poitrine, mais, autant qu'on en peut juger par l'examen de la cavité circulaire dans laquelle il s'insérait, écarté du corps, comme l'avant-bras de l'éphèbe polyclétien du groupe de San-Ildefonso[2]; le bras droit semble avoir été allongé contre le corps[3].

Le poids du corps portait sans doute sur la jambe gauche.

L'attitude du torse, l'inclinaison prononcée de la tête, rappellent plusieurs monuments bien connus, l'Eros de Naples[4] et les répliques du même type[5], l'Aphrodite de

[1] *Ibid.*, 1888, p. 418-9, n° 3.

[2] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 463, fig. 76.

[3] Cf. aussi l'éphèbe de San-Ildefonso.

[4] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 540, fig. 110.

[5] Klein, *Praxiteles*, p. 230, n. 1.

Capoue[1], divers types polyclétiens[2], l'Hypnos de Boston[3]. L'Eros de Naples présente avec l'éphèbe de Faléries de nombreuses analogies, et l'attitude de notre statue aura sans doute été semblable, le corps portant sur la jambe gauche, la droite fléchie, le bras droit allongé; c'est aussi l'attitude de l'éphèbe de San-Ildefonso, déjà cité.

On remarque sur l'épaule gauche l'empreinte d'une main. Il se pourrait que la figure ait été groupée avec une autre, qui aurait été placée à sa droite, et lui aurait passé le bras derrière les épaules, la main gauche reposant sur l'épaule gauche. Nous avons déjà mentionné l'éphèbe du groupe de San-Ildefonso, monument plus tardif, mais qui peut nous donner une idée de la manière dont ont pu être disposés les deux personnages dans le groupe que nous supposons. Remarquons que nous avons déjà les éléments d'un autre groupe dans une attitude semblable, formé de deux personnages féminins[4].

Le mouleur qui a restauré le visage de l'éphèbe, influencé sans doute par les statues des Eros attribuées à Praxitèle, lui a donné un ovale fin et très allongé, une forme nettement praxitélienne. Dans l'examen de cette tête, il faut faire abstraction de tout le bas du visage, et ne tenir compte que du front, des yeux, de la racine du nez, de la chevelure et du haut de l'oreille.

Si l'attitude remonte à Polyclète et se retrouve dans un grand nombre de statues appartenant au cycle poly-

[1] S. Reinach, *Recueil de têtes*, pl. 200, p. 160.

[2] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 544.

[3] Mahler, *Polyklet*, p. 139, fig. 44; Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 488, 3.

[4] N° 4, ci-dessus, p. 124.

clétéen[1], les caractères du style, par contre, nous ramènent à Praxitèle ou Scopas. Le rendu de la chevelure, en boucles courtes et rejetées en arrière, dont les pointes se dirigent à droite et à gauche du front demi-circulaire, se retrouve dans les têtes praxitéliennes et scopasiques. A ce point de vue, on peut surtout comparer la tête de l'éphèbe en question avec la tête d'une statuette en bronze de Carlsruhe[2], représentant Asklépios jeune, qui rappelle encore par d'autres traits la statue de Faléries, et que M. Furtwängler attribue à l'art de Scopas.

L'oreille, au cartilage très développé[3], la paupière supérieure fortement indiquée, l'œil enfoncé dans l'orbite, ce sont là autant de caractères scopasiques : cependant la forte inclinaison de la tête, le regard dirigé vers le sol, perdu en une douce rêverie, quelque peu mélancolique, qui contraste avec l'expression pleine de passion des têtes précédentes (n° 1, 5), rappellent l'art praxitélien[4].

7. *Torse masculin.*

N° 2688.

Ce fragment comprend le torse, jusqu'à la hauteur des seins, avec l'amorce du bras gauche; la tête et le bras

[1] L'Eros de Naples et ses répliques ne seraient pas dérivés de l'Eros de Thespies de Praxitèle, mais d'un bronze influencé par Polyclète. S. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 167-8.

[2] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 520, fig. 95.

[3] Furtwängler, *Meisterw.*, p. 639, 647.

[4] Le même mélange de caractères scopasiques et praxitéliens se rencontre dans l'Aphrodite de Capoue, si voisine de l'éphèbe de Faléries. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 160-1.

droit manquent. Il est vêtu d'une tunique, peinte en rouge-violet foncé, et formant de nombreux plis. Le cou, que laisse à nu le vêtement, est rouge foncé.

Hauteur : 0^m,20.

Les *Notizie* mentionnent encore les fragments d'une *tête masculine,* modelée de manière à être vue presque de face[1].

III. Faléries.

Rome. Musée National de la Villa Giulia.

On a découvert encore à Civita Castellana, en 1886, à l'endroit dénommé « Celle, » un temple falisque[2], que Gamurrini a identifié avec le temple célèbre de Juno Curitis, mentionné par Ovide et Denys d'Halicarnasse[3].

On a trouvé de nombreux fragments de la décoration céramique de cet édifice, dont les frontons étaient ornés de figures en terre cuite[4], atteignant environ les deux

[1] *Notizie*, 1887, p. 138 *c* ; 1888, p. 419, 4 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 464, 3.

[2] *Notizie*, 1887, p. 92 sq. ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 461 sq. ; *Notizie*, 1896, p. 41. Ces découvertes seront publiées prochainement, dit-on depuis plusieurs années.

[3] *Notizie*, 1887, p. 103 sq.

[4] *Notizie*, 1887, p. 97 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 463.

tiers de la grandeur naturelle; elles étaient peintes et se détachaient sur le fond noir du tympan.

L'argile est d'un gris terne, assez grossière et mêlée de grains de sable noir.

Ce temple date vraisemblablement de la première moitié du IIIe siècle[1].

1. *Figure féminine drapée*[2].

N° 2495.

La figure qui a été reconstituée au moyen de nombreux fragments, est debout, appuyée sur la jambe gauche et croisant la jambe droite[3]. Elle est drapée : une fine tunique dessine les contours de la poitrine; par dessus, un himation qui couvre tout le bas du corps, passe dans le dos et revient tomber sur l'épaule gauche. Le bras gauche, caché sous l'himation, s'appuie contre la hanche. Le cou est orné d'un collier, d'où se détache, par devant, une pendeloque.

La plaque de terre cuite, contre laquelle était fixé le haut-relief, est conservée jusqu'à la hauteur des hanches.

La tête manque, ainsi que le bras droit qui, à cause de l'attitude instable du corps, devait s'appuyer sur quelque support.

[1] *Notizie*, 1889, p. 100 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 464.
Les *Notizie*, 1896, p. 47, attribuent cette décoration céramique au IVe siècle, date qui, après examen du style de cette ornementation, paraît trop reculée.

[2] *Notizie*, 1887, p. 97 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 463.

[3] L'attitude est l'inverse de celle que montre le fragment n° 4, ci-dessus, p. 124. L'étoffe moule la jambe droite, et en dessine exactement l'attitude. S. Reinach, *Répert. de la stat.*, I, p. 341, 6.

La tunique est blanc jaunâtre ; l'himation rouge foncé ; dans le bas du vêtement court une bordure de palmettes se détachant en blanc jaunâtre sur un fond rouge. La plaque de fond est peinte en noir. Hauteur 0m,90.

Cette attitude est fréquente dans les monuments de la statuaire[1] ; on la rencontre aussi dans les figurines de terre cuite[2]. Mentionnons seulement une petite figurine provenant d'Athènes[3], dont l'attitude et la disposition des draperies sont identiques à celles de la figure de Faléries.

2. *Fragment d'un torse féminin*[4].

N° 2513.

Ce fragment comprend la partie droite de la poitrine (c'est-à-dire la moitié inférieure du sein droit et la région avoisinante) et une partie du dos.

La terre, à côté du sein, n'est pas polie comme dans le reste du fragment, mais rugueuse ; il faut y voir sans doute les traces des boucles de cheveux qui descendaient sur la poitrine. Celle-ci est nue, et peinte en blanc.

Hauteur : 0m,20.

3. *Partie inférieure d'une statue masculine*[5].

N° 2514.

Sur la plaque de fond se détache la jambe droite, conservée à partir de la hanche jusqu'au milieu du pied, et

[1] S. Reinach, *op. cit.*, p. 307, 2 ; p. 315, 4, 5, etc.
[2] Winter, *Typen*, II, p. 91, 4 ; 95, 3, 7 ; 97, 4, 6 ; 100, 1-7 ; 102, 3 ; 164, 1-3.
[3] Winter, *op. cit.*, II, p. 80, n° 3.
[4] *Notizie*, 1887, p. 97 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 463.
[5] *Ibid.*

la jambe gauche, de la hanche jusqu'au genou. Les jambes sont nues; la droite, tendue, se présente de face; la gauche est écartée; le personnage était sans doute représenté en marche, se dirigeant vers la droite du spectateur.

Derrière la jambe droite apparaît un morceau de draperie. Le pied droit est chaussé d'une crépide.

Le nu est rouge; la draperie jaune est bordée d'une bande rouge foncé. La plaque de fond est noire.

Hauteur : $0^{m},62$.

4. *Pied droit d'une figure féminine*, chaussé d'un calceus rouge.

N° 2497.

5. *Fragment d'une main droite*. Il n'en reste que le médium et le quatrième doigt, allongés l'un contre l'autre. Ils sont peints en blanc, ce qui indique que la figure à laquelle ils appartenaient était du sexe féminin.

6. *Fragment de cou, avec reste de chevelure*. Le nu est rouge, comme dans les figures masculines, les cheveux noirs.

Les *Notizie* mentionnent encore *divers fragments de draperie*[1].

[1] *Notizie*, 1887, p. 97.

IV. Faléries.

La statuaire céramique appliquée à la décoration du temple a laissé à Faléries de nombreux restes, ainsi que nous venons de le voir[1].

C'est à la même époque que les frontons précédents, c'est-à-dire à la première moitié du IIIe siècle, qu'appartient une *tête de la Glyptothèque Ny-Carlsberg*, de même provenance[2]. Nous la mentionnons ici, bien que nous ne puissions affirmer qu'elle ait appartenu à l'ornementation d'un fronton. Le travail négligé, quoique habile, et convenant bien à une figure qui, placée haut, ne devait pas être vue de près, semble autoriser cette attribution.

C'est une tête de jeune homme, haute de 0^{m},16, à la chevelure bouclée, ceinte d'une bandelette, dont il reste le sillon, en arrière des boucles du front. Le front est haut, les yeux sont enfoncés dans la cavité oculaire; l'angle interne de l'œil est plus haut que l'angle extérieur. La bouche, petite, est légèrement entr'ouverte. Les cheveux étaient peints en rouge-brun.

[1] Nous avons déjà mentionné plus haut (p. 92) les divers fragments provenant de la décoration céramique d'un temple de Faléries, consacré à Mercure. Notons entre autres, des *guerriers combattant*, qui formaient peut-être les acrotères d'angles, et une statue de Mercure, acrotère central. Ces monuments sont conservés au Musée national de la Villa Giulia à Rome. *Arch. Anz.*, 1902, p. 51 ; Petersen.

[2] *Glypt. Ny-Carlsberg*, pl. 185 (face et profil).

Ce fragment est entièrement modelé à la main. La rapidité de l'exécution se remarque dans le rendu de la chevelure, indiquée par de grands traits d'ébauchoir sur la calotte du crâne, et, sur le devant, par des boucles sommairement massées. L'oreille est sans modelé, l'œil droit est plus ouvert que le gauche. Çà et là, sur l'argile grossière, qui n'a pas été soigneusement polie, se remarque l'empreinte des doigts qui la façonnèrent.

V. Nemi.

Le *Fitzwilliam Museum*, à Cambridge, possède une *tête de Zeus* en terre cuite[1], provenant de Nemi, qui ressemble à la tête de Zeus conservée à l'Antiquarium de Munich[2], et qui peut être attribuée à la même époque, c'est-à-dire au IIIe siècle. Le modelé en est excellent. Elle aura sans doute, comme la tête de Munich, appartenu à la décoration d'un fronton[3].

[1] Nous ne connaissons cette tête que par la mention qu'en fait Furtwängler, *Statuencopien*, p. 574 (p. 50); aussi Collignon, *Rev. Arch.*, 1903, p. 11.

[2] Ci-dessous, p. 150.

[3] De Nemi provient aussi un petit toit, en terre cuite, qui paraît être l'exacte copie du faîte d'un temple véritable, avec un fronton long d'environ 0m,75 et orné de figures en haut-relief. De ces figurines, il reste : la *partie supérieure d'un corps masculin*, un *groupe d'un homme nu et d'une femme drapée*, un deuxième groupe, sans doute *Pan et une ménade*. L'intérêt de ce monument est de reproduire en petit les grands frontons ornés de statues en terre cuite, dont nous parlons. Rohden, *Röm. Mitt.*, I, 1886, p. 175-6.

Sur d'autres terres cuites architecturales de Nemi, *Notizie*, 1885, p. 320; *American Journal of arch.*, 1885, p. 441; *Röm. Mitt.*, 1886, p. 173 sq.

VI. Norba.

Les fouilles exécutées à Norba en 1902 ont mis au jour les restes d'un temple dédié à Junon Lucine[1], élevé vers le IIIe siècle[2].

Les frontons du temple en bois, qui précéda le temple en pierre[3], étaient décorés de figures en terre cuite dont il ne reste que quelques fragments très mutilés[4], modelés librement à la main.

1. *Fragment de draperie*[5].

2. *Deux fragments de la jambe et du pied gauche* d'une figure masculine, qui dépassait la grandeur naturelle[6].

3. *Partie inférieure d'une statue*, assise sur un trône, et tournée à la gauche du spectateur[7]. La draperie recouvre le bas de la jambe, et retombe à gauche sur le trône[8]. Le côté droit de la figure adhérait au fond.

Ce fragment comprend la jambe gauche, depuis le milieu de la cuisse jusqu'à la cheville.

Le sexe est douteux; rien n'indique que l'on ait affaire à un personnage féminin plutôt que masculin.

[1] *Notizie*, 1903, p. 229 sq. (Savignoni-Mengarelli).

[2] *Ibid.*, p. 233, 1904, 446-7.

[3] *Ibid.*, 1903, p. 236.

[4] *Ibid.*, p. 235, nº 15 sq., 1904, p. 486 sq., nº 1-3, fig. 4-6 (Moretti).

[5] *Ibid.*, 1903, p. 235, nº 16; 1904, p. 446-7, nº 1, fig. 4.

[6] *Ibid.*, 1903, p. 235, nº 19; 1904, p. 447, nº 2, fig. 5.

[7] *Ibid.*, 1904, p. 447, nº 3, fig. 6; p. 449.

[8] Pour la disposition de la draperie: Zeus de Luni, ci-dessous, p. 155; fragment de Conca, ci-dessus, p. 110, n. 2.

VII. Palestrine.

De Palestrine, l'antique Préneste, proviennent des fragments de statues qui ornaient le tympan d'un temple[1].

1. *Tête masculine*[2]. Hauteur du menton à la racine des cheveux : 0,114.

La chevelure de cette tête imberbe est ceinte d'un nimbus avec de nombreux trous qui servaient sans doute à fixer des rayons de métal. Ce dernier détail permet vraisemblablement d'y reconnaître Hélios.

Les cheveux sont striés sur le crâne, et forment sur le haut une rangée de petites boucles ; de chaque côté de la figure tombe une grande boucle en spirale. La manière dont sont indiqués ces détails est très archaïque et rappelle le travail du métal[3].

Le revers de la tête était appuyée contre la plaque du fond.

2. *Tête masculine*, de mêmes dimensions[4]. La chevelure est relevée sur les tempes et ramenée en arrière ; en avant des oreilles de petites boucles tombent sur les joues. Les cheveux sont bruns, le nu est rouge.

Les traces d'archaïsme que l'on relève dans ces deux fragments, ne sont que conventionnelles ; ils appartiennent au IIIe siècle[5] ; le modelé en est très médiocre, et le seul intérêt qu'ils offrent est de fournir un exemple de plus de la décoration céramique appliquée au fronton.

[1] *Notizie*, 1905, p. 126-7 (Pasqui).

[2] *Ibid.*, p. 126, n° *a* ; p. 129, fig. 2.

[3] L'Apollon de bronze de Naples. Brunn-Bruckmann, pl. 302 ; Collignon, *Sculpt. grecque*, II, p. 666, fig. 350.

[4] *Notizie*, 1905, p. 126-b ; 127, fig. 3.

[5] Pasqui les date de la même époque que les frontons provenant de Faléries, ci-dessus, n° II, p. 113 ; III, p. 133.

VIII. Orvieto.

A Orvieto, à l'endroit dit « Belvedere, » on recueillit en 1828[1], puis en 1879[2], un certain nombre de terres cuites qui proviennent de la décoration d'un temple, et qui en ornaient sans doute le tympan[3]. Ces figures sont conservées au musée d'Orvieto. Elles atteignent environ la moitié de la grandeur naturelle[4].

Orvieto occupe l'emplacement de la ville étrusque de Volsinii, qui fut prise et détruite par les Romains en 264 avant J.-C. ; les vainqueurs emmenèrent les habitants et les établirent dans une ville nouvelle, actuellement Bolsena. On ne peut donc pas attribuer ces figures à une époque plus basse que le Ier quart du IIIe siècle. On ne peut cependant non plus, après examen des caractères de style, les placer plus haut[5].

[1] *Bullettino dell'Ist.*, 1829, p. 11 ; 1831, p. 7-8.

[2] *Notizie*, 1879, p. 30-31.

[3] *Annali*, 1881, p. 47-9.

[4] *Bullettino*, 1829, p. 11-12 (Cervelli) ; 1831, p. 7-8 (Gerhard) ; *Annali*, 1881, p. 49-52 (Gamurrini) ; *Notizie*, 1879, p. 30-31 ; Cardella, *Catalogo illustrativo del Museo civico d'Orvieto*, 1888, p. 68-70 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 2 ; Muller-Deecke, *Die Etrusker*, II, p. 250, n. 15 ; Martha, *Art Etrusque*, p. 325-6 ; Courbauld, *Bas-relief romain*, p. 41 ; Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 221 ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 319 ; *Arch. Studien Brunn dargebr.* (Körte), p. 14, fig.

[5] Gamurrini, *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 49-50.

1. *Tête de vieillard (fig. 7)*[1].

N° 1348. Hauteur $0^{m},17$.

Ce fragment, d'un modelé excellent, représente un vieillard à la longue barbe bouclée. Une moustache couvre la lèvre supérieure. Tout le dessus du crâne est chauve, tandis que le revers et les côtés de la tête sont recouverts



Fig. 7. *Tête de vieillard.*
Musée d'Orvieto.

par des boucles. La bouche entr'ouverte laisse apercevoir les dents. Le front est sillonné de rides. L'iris des yeux, vigoureusement modelés, est marqué par un point.

La main droite[2] tient la barbe, les doigts mêlés aux

[1] *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 51, pl. BC, fig. 4; Cardella, *Catalogo illustrativo del Museo civico d'Orvieto*, p. 70, n° 737; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 2*d*: fr. d'una testa barbata appartenente ad un Giove; *Notizie*, 1879, p. 31.

[2] Il n'en reste que deux doigts.

boucles. La tête est un peu inclinée en avant. Cette attitude, l'expression du visage, indiquent l'attention et l'étonnement.

Le visage est peint en rouge clair ; les dents sont blanches, les pupilles noires. Le sommet du crâne est percé d'un trou d'évent.

Gamurrini attribue à la même figure une main gauche tenant un bâton [1].

Cette tête rappelle celle du vieillard assis, dans le fronton est d'Olympie [2] ; c'est, de part et d'autre, la même disposition de la chevelure et de la barbe, les mêmes rides qui sillonnent le front. Mais, dans la tête d'Olympie, la joue droite repose sur la main, tandis qu'ici la main caresse la barbe.

Si la main qui s'appuie sur un bâton appartient bien à la figure de vieillard, nous avons encore une ressemblance de plus. La statue d'Olympie porte la main droite à la joue, et de l'autre bras s'appuie sur un bâton. L'attitude serait analogue dans la statue d'Orvieto. Ce vieillard assis aurait été spectateur de la scène qui se déroulait devant lui et à laquelle il aurait prêté une profonde attention.

2. *Figure masculine (fig. 8)* [3].

N° 1377.

C'est de toutes les statues de ce fronton, la mieux conservée ; une partie de la cuisse gauche a été refaite en

[1] *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 51, pl. BC, fig. 6.
[2] *Olympia*, III, pl. XVI.
[3] *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 50 ; Cardella, *Catalogo illustrativo del Museo civico d'Orvieto*, p. 70, n° 723 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 2 *a*.

plâtre; il manque encore la main droite, l'avant-bras gauche.

La plaque de fond, qui apparaît entre les jambes, et sous le bras gauche, est percée de plusieurs trous qui servaient à la fixer au tympan.



Fig. 8. *Ephèbe.*
Haut-relief du Musée d'Orvieto.

La hauteur est de $0^m,85$; la saillie de la figure, prise à la poitrine, est de $0^m,16$.

C'est un éphèbe, à la chevelure courte, debout, n'ayant pour tout vêtement qu'une draperie jetée sur l'épaule gauche, qui, par derrière revient couvrir l'avant-bras droit.

Les pieds sont chaussés de sandales.

Le corps, qui est tourné à droite du spectateur, repose sur la jambe gauche, vue de profil ; la jambe droite, vue de face, est fléchie et quelque peu ramenée en arrière. La tête est aussi tournée à droite.

Le bras gauche est plié au coude, l'avant-bras tendu en avant ; le bras droit, de même, est fléchi, l'avant-bras légèrement abaissé.

L'iris des yeux est marqué par un trou.

Le nu est rouge foncé ; la draperie blanc-jaunâtre, avec une bordure rouge grenat. Les cheveux gardent des traces de brun.

Le nom d'Apollon que certains donnent à cette figure est tout arbitraire ; il en est de même de la lance que Gamunini place dans la main droite.

Cet éphèbe pourrait être un « splanchnoptès, » un de ces jeunes serviteurs qui, dans les temples, brûlaient sur l'autel les entrailles des victimes. La pose du corps, un peu rejeté en arrière, comme pour soutenir le poids d'un objet pesant, l'attitude des bras qui auraient tenu la broche presque horizontale, la pointe dirigée à droite du spectateur, la direction du regard, tout semble confirmer cette dénomination. Il suffit de considérer les peintures de vases où sont représentés des éphèbes dans cette fonction, pour voir combien l'attitude concorde avec celle de l'éphèbe d'Orvieto[1].

Il se pourrait que le sujet du fronton fût une scène de sacrifice, comme celui du fronton d'époque postérieure trouvé à Rome[2].

[1] Reinach, *Répert. des Vases*, I, p. 29, p. 195 ; *Jahrbuch*, 1893, p. 218 sq. (p. 220, n. 6, référ.).

[2] Ci-dessous, p. 159.

3. *Partie inférieure d'une figure drapée*[1].

N° 1378.

Ce fragment montre un personnage féminin, conservé depuis la ceinture, debout, de profil, tourné vers la droite du spectateur. Le poids du corps porte sur la jambe droite; la jambe gauche, relevée et fléchie, repose sur un petit socle. Plusieurs trous de fixation se voient dans la plaque de fond.

La hauteur du morceau est de 0^{m},43 ; les proportions sont les mêmes que dans la statue d'éphèbe.

Les pieds sont chaussés de sandales. Une tunique couvre le corps jusqu'aux pieds, et est recouverte en partie par une himation qui forme sur le côté gauche de nombreux plis. Par dessus, on aperçoit encore une peau d'animal, retenue à la ceinture, et dont la tête et l'une des pattes retombent le long de la jambe droite. Ce n'est pas, comme on l'a cru[2], une peau de chèvre, interprétation qui avait induit à reconnaître dans la figure Junon Sospita, dont les représentations sont caractérisées par cet attribut[3], mais une peau de panthère, ainsi que l'a reconnu M. Milani. Il s'agit donc sans doute d'une Bacchante.

[1] *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 51 ; Cardella, *Catalogo illustrativo del Museo civico d'Orvieto*, p. 70, n° 722 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 2 c : Arianna o Bacchante con pardalina, figura quasi intera.

[2] *Annali dell'Ist.*, l. c.

[3] Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Juno*, p. 687 ; Roscher, *Lexikon*, s. v. *Juno*, p. 606-7. La figure ne porte pas non plus les « calcei repandi » de Junon.

Ça et là s'aperçoivent encore quelques traces de couleurs : la tunique est blanche, avec une bordure rouge foncé ; l'himation, lui aussi, est blanc et bordé de rouge.

4. *Figure assise sur un rocher*[1].

N° 1379.

Ce fragment, dont les proportions sont plus faibles que celles des n°s 2 et 3, mesure 0^{m},46.

Il manque la tête, la main et une partie de l'avant-bras gauche, l'avant-bras droit, le bas des jambes.

Le personnage est assis sur un bloc qui ressemble à un rocher, et est tourné à la gauche du spectateur. Il est vêtu d'une tunique à manches courtes ; sur l'avant-bras gauche se voit une draperie qui, passant dans le dos, descend sur le bras droit, et couvre ensuite les genoux et le bas du corps, en faisant de larges plis. De chaque côté des seins descend une bande, incisée de traits obliques, sans doute les extrémités d'une bandelette qui ceignait la tête.

La draperie qui couvre le bas du corps est peinte en rouge avec des bandes blanches et noires. Sur le nu, on relève des traces de rouge clair.

Gerhard, Cervelli, Gamurrini, donnent à ce personnage le nom de Jupiter ; Milani, par contre, l'appelle Junon. Le sexe n'est pas distinct ; la faible saillie des seins, et la

[1] *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 51 ; *Bullettino dell'Ist.*, 1829, p. 11 ; 1831, p. 8, n° 7 ; Milani, *Museo italiano.* I, p. 93, n. 2 *b* ; *Arch. Studien Brunn dargebr.* (Körte), p. 14 ; Gerhard, *Bulletino dell'Ist.*, voit à tort dans cette figure une antéfixe.

couleur rouge du nu semblent cependant indiquer une figure masculine.

Au même ensemble appartiennent encore plusieurs fragments de moindre importance, que nous n'avons pu retrouver au musée d'Orvieto :

Fragment d'une tête[1], coiffée d'un casque? Mercure ou Minerve.

Tête de bélier[2].

Trois jambes revêtues de mémides, trois jambes nues, fragment d'un torse cuirassé[3].

Deux mains droites[4].

Trois pieds féminins chaussés[5].

Fragment d'une tête couverte d'une peau de lion, Hercule?[6].

Divers fragments de 2-3 figures[7].

IX. Orvieto.

La nécropole étrusque de Cannicella, à Orvieto, a livré les restes d'un petit temple dont le tympan était orné de figures en terre cuite[8]; il n'en subsiste plus qu'un fragment :

Figure féminine assise[9] sur un socle, et tournée à la

[1] *Annali dell'Ist.*, 1881, p. 51, pl. BC, n° 5; *Notizie*, 1879, p. 31; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 2 *e*.

[2] *Annali dell'Ist.*, l. c.

[3] *Ibid.*; Milani, *op. cit.*, n. 2 *g-h* : vari fr. di due guerrieri in panoplia.

[4] *Annali dell'Ist.*, l. c.

[5] *Ibid.*, p. 52.

[6] Milani, *op. cit.*, n. 2 *f*.

[7] *Ibid.*, n. 2 *i*; *Annali dell'Ist.*, p. 52.

[8] *Notizie*, 1885, p. 33 sq., Gamurrini.

[9] *Ibid.*, p. 37, pl. IV, 2; Cardella, *Catalogo illustrativo del Museo civico d'Orvieto*, 1888, p. 67; *Arch. Studien Brunn dargebr.* (Körte), p. 14, fig. 13; Martha, *Art Etrusque*, p. 319-320, fig. 218; p. 174, 298; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Etrusci*, p. 839, fig. 2816.

droite du spectateur (n° 1318 du musée d'Orvieto). Il manque la tête, le bras gauche, la main droite, les pieds ; le fragment en cet état mesure $0^{m},40$ de haut. Le personnage est vêtu d'une tunique dont les manches, qui descendent jusqu'au coude, sont ornées de pastilles simulant des boutons. Un himation, venant de derrière, descend sur les genoux et couvre tout le bas du corps. Le cou porte un collier en pastillage. Le nu est rouge clair, la draperie blanche, avec bordure rouge. Des trous de fixation traversent la plaque sur laquelle est modelé le haut-relief. Gamurrini propose sans raison de reconnaître dans cette figure Junon Lucine, Cérès ou Proserpine.

Par l'attitude et la disposition de la draperie, ce fragment ressemble beaucoup à la figure masculine provenant aussi d'Orvieto, et mentionnée plus haut[1].

Nous ignorons la provenance exacte des monuments suivants :

[1] Ci-dessus, p. 147, n° 4.

Nous ne connaissons que par la mention qu'en font les *Notizie* (1887, p. 90, Gamurrini), la décoration d'un autre sanctuaire, trouvée à Orvieto. *Fragment d'une statue féminine*, de style archaïque, assise sur un coussin ; fragment d'une *deuxième figure*.

A un autre sanctuaire, datant des IIIe-IIe siècles avant notre ère, appartiennent divers fragments de décoration céramique, entre autres une plaque où est attachée une *main en relief tenant un bâton*, environ au tiers de la grandeur naturelle, *Röm. Mitt.*, 1898, p. 192.

Citons encore les grands *acrotères archaïques* provenant d'Orvieto, au musée de Berlin, Furtwängler, *Meisterw.*, p. 252 ; *Arch. Zeit.*, 1879, p. 165 ; Wiegand, *Poros-Architektur*, p. 81, n. *.

X. Munich. Antiquarium.

Tête masculine barbue, achetée à Rome dans le commerce par Brunn[1]. Elle est haute de $0^{m},30$, ce qui correspond à peu près aux deux tiers de la grandeur naturelle; elle appartenait sans doute à la décoration d'un fronton.

La conservation en est excellente; il ne manque que l'extrémité du nez, une partie du sourcil gauche, et quelques boucles frontales.

La terre gris-jaune est mêlée de petits graviers noirs. Au sommet de la tête se trouve un trou d'évent. On aperçoit encore des traces de rouge sur le visage, de brun-rouge dans les cheveux et la barbe.

C'est une tête de Zeus, encadrée d'une chevelure abondante, avec boucles épaisses et fouillées, qui tombent en masse sur les côtés, et, par derrière, descendent jusque sur les épaules. Au-dessus du front, les cheveux forment de chaque côté trois boucles symétriques. Une barbe touffue couvre le menton, tandis qu'une moustache ombrage la lèvre supérieure.

Ce type de Zeus est très voisin de celui du buste d'Otricoli[2]. La parenté entre ces deux têtes est évidente;

[1] N° 259, Brunn, *Griech. Götterideale*, p. 97 sq., p. 102 (fig.), pl. X ; Furtwängler, *Statuencopien*, p. 574 ; *Führer durch das Antiquarium*. 1901, p. 19, pl. III ; Collignon, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 10 ; Winter, *Typen*, II, p. 377, note au bas de la page (M. Winter suspecte l'authenticité de cette tête).

[2] S. Reinach, *Recueil de têtes*, pl. 194.

c'est le même agencement de la chevelure et de la barbe, la même direction donnée au regard, dirigé de haut en bas, comme pour accueillir favorablement les prières des mortels, le même mélange de douceur et de majesté empreint sur le visage. Cependant, il y a quelques différences. Le caractère de douceur l'emporte dans la tête de terre cuite : le front est uni, sans la profonde ride qui creuse celui du Zeus d'Otricoli et lui donne un air plus sévère, les traits du visage sont plus adoucis, d'un modelé un peu plus indécis. Les cheveux et la barbe forment des boucles plus irrégulières ; la chevelure est aussi plus abondante : elle forme autour de la tête une sorte d'auréole. Le front est moins haut, les proportions du visage plus courtes.

Mais ces divergences ne permettent cependant pas de méconnaître l'étroit rapport qui unit ces deux têtes, qui relèvent toutes deux de la même tradition de style.

Les modeleurs de Smyrne nous ont transmis des têtes de Zeus d'un type assez semblable.

Mentionnons en particulier une tête de la collection Gréau, qui offre avec celle de Munich plusieurs traits communs[1].

Ce fragment est d'un travail remarquable ; c'est l'œuvre d'un artiste qui, de même que les modeleurs de Faléries[2], s'inspira des types les plus majestueux qu'a créés l'art grec.

[1] Winter, *op. cit.*, II, p. 377, nº 5.
[2] Ci-dessus, p. 113 sq., II.

XI. Munich. Antiquarium.

Au même musée se voient encore *deux petites têtes*[1] qui vraisemblablement appartenaient aussi au fronton d'un temple du IIIe siècle. Elles sont entièrement modelées à la main, d'un travail rapide, mais habile[2]. Leur hauteur, peu considérable, indique que l'édifice était de faibles dimensions, ou que la scène représentée était surchargée de figures, comme dans les frontons de Sassoferrato, de Telamone[3]. Bien que Lützow, et après lui Emerson et Köpp les considèrent comme des maquettes de bronziers, l'attribution de ces têtes à un fronton est plus vraisemblable et semble confirmée par le fait que le côté gauche est moins travaillé que le droit[4].

L'hypothèse de ces savants est basée sur le fait que les têtes sont travaillées à la main et non au moule; or nous savons que c'est toujours de même que sont modelés les grands ensembles sculpturaux qui ornaient les frontons. Emerson prétend que le cou de la tête masculine se termine par un bord franc et non par une cassure, ce qui ferait croire qu'elle a été modelée pour rester isolée; nous l'avons examinée et n'avons pas constaté ce détail.

L'origine rhodienne[5] de ces monuments est une hypo-

[1] Acquises à Rome, à la collection du sculpteur Vogelberg.
[2] Plusieurs détails sont faits de masses d'argile rapportée.
[3] Ci-dessous, p. 156, 157.
[4] Ci-dessus, p. 122, 124.
[5] Lützow, *Munchener Antiken*, p. 4.

thèse tout à fait en l'air; il n'est pas nécessaire non plus d'y reconnaître la main d'un sculpteur grec[1]; ce sont des produits de l'art italique, comme nous en connaissons beaucoup, inspirés des traditions de l'art grec.

Leur valeur artistique a été surfaite, par le désir de reconnaître dans la tête masculine un portrait d'Alexandre et de la rattacher à l'œuvre d'un artiste connu.

1. *Tête masculine*[2].

N° 849.

Hauteur : 0m,143 avec la base; 0m,131 sans la base.

La terre est jaunâtre, le nu est peint en rouge, les cheveux en brun.

La tête, tournée à la droite du spectateur, est celle d'un homme jeune, imberbe. Les yeux sont levés au ciel, les cheveux ceints d'une bandelette, forment de longues mèches emmêlées et détachent sur les joues trois grandes mèches en accroche-cœur. Le front est haut, l'arcade sourcilière très accentuée, les yeux profondément enfoncés dans l'orbite. Une expression passionnée et douloureuse est répandue sur le visage.

On a voulu reconnaître dans cette tête un portrait d'Alexandre, mais Köpp a remarqué avec raison que la valeur iconographique en a été fort exagérée. Lützow avait déjà signalé la ressemblance avec le Triton du Vatican[3], si frappante, qu'on n'hésiterait pas, dit Köpp, à dénom-

[1] *American Journal of arch.*, 1887, p. 255.

[2] Lützow, *Münchener Antiken*, p. 1-4, pl. I; Emerson, *American Journal of arch.*, 1887, p. 254 sq., pl. XV, XVI; Köpp, *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen.* (52. Berliner Winkelmannspr.) p. 22. fig.; *Führer durch das Antiquarium*, 1901, p. 19-20.

[3] *Museo Pio-Clementino*. I, pl. 34; Clarac-Reinach. I, p. 429, pl. 745, n° 1806; Köpp, *op. cit.*, p. 22-3 (les deux monuments rapprochés l'un de l'autre).

mer ainsi la tête de Munich, n'était le profil du nez qui donne un caractère individuel et la bandelette qui ceint les cheveux.

Ce type pathétique est fréquent à l'époque hellénistique, dans les représentations des Géants, des Tritons, etc.[1], et le modeleur qui a façonné cette tête destinée à un édifice religieux, n'a nullement voulu reproduire les traits du Macédonien, mais n'a fait que s'inspirer des types artistiques en usage à son époque[2]. Nous avons constaté déjà cette tendance de style dans l'Apollon de Faléries[3] que nous avons pu rapprocher étroitement de l'Alexandre Rondanini et de l'Alexandre du Capitole.

2. *Tête féminine*[4].

N° 847. Hauteur : $0^m,12$.

Elle présente les mêmes caractères de travail et de style que la tête précédente. Elle est tournée à la droite du spectateur, le regard levé, avec une expression douloureuse. La chevelure, ondulée sur les tempes, tombe librement dans le dos, et est ceinte d'un diadème.

Le nu est rouge, les cheveux sont brun-rouge. Le nom d'Olympias, suggéré par Emerson, est de pure fantaisie.

[1] Köpp, *op. cit.*, p. 22-3.

[2] La chevelure est celle de nombreuses têtes de satyres ; S. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 263.

[3] Ci-dessus, p. 116, n° 1.

[4] Lützow, *Munchener Antiken*, pl. 33, p. 60 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 255, 256, n. 50 ; *Führer durch das Antiquarium*, p. 19-20.

II[e] SIÈCLE

I. Luni.

FLORENCE. MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE.

Ces figures, de grandeur naturelle, qui ornaient un temple, ont été trouvées en 1882 sur l'emplacement de l'ancienne ville de Luna.

M. Milani en a donné une description détaillée en 1885[1]. Une étude minutieuse des différents fragments l'a conduit ensuite à admettre pour ces monuments une disposition autre que celle qu'il avait adoptée tout d'abord. Les planches publiées montrent la restauration de M. Milani[2], mais le texte explicatif n'a pas encore paru. En attendant son apparition, qui ne peut tarder, nous nous abstenons de tout commentaire sur ces statues, renvoyant le lecteur provisoirement au premier article de M. Milani[3].

M. Milani partageait autrefois ces statues en deux séries : les unes ornaient le fronton S. du temple (fronton A)[4], et représentaient diverses divinités, les autres formaient

[1] *Museo italiano*, I, p. 89 sq., pl. III-VII.

[2] *Monumenti scelti del R. Museo archeologico de Firenze*, 1905, pl. VI.

[3] MARTHA, *Art Etrusque*, p. 174, 298, 325-7, fig. 222, 233; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1896, p. 162; COURBAULD, *Bas-relief romain*, p. 40, n. 3; POTTIER, *Les Statuettes*, p. 221; WALTERS, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XLIX; ID., *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 315, 318; AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 1897, p. 180; BLAKE-SELLERS, *The Elders Pliny's chapters*, p. 180, n. (§ 157-5); *Atlas zur Arch. der Kunst* (VI[e] vol. d'Iwan von Müller, *Handb. der Klass. Alterthumwiss.*) 1897, pl. XV, 6 *b*; *Rev. arch.*, 1903, I, p. 10; ANDERSON-SPIERS, *Die Architektur*, p. 152; n. *, p. 151.

[4] *Museo italiano*, p. 95 sq.

une composition bien définie, le massacre des Niobides, décoraient le fronton N. (fronton B)[1].

Actuellement, l'ancien fronton A, qui comprenait dix figures, a été dédoublé et a donné deux nouveaux frontons, qui ornaient l'un le côté S., l'autre le côté N. du temple. Le massacre des Niobides formait une frise de grandes dimensions et non un fronton.

La planche des *Monumenti Scelti* montre la nouvelle disposition. L'un des frontons, celui de la triade capitoline, comprend les figures suivantes, en allant de gauche à droite : une divinité féminine, Apollon, Junon (centre de l'ensemble) Génie de Jupiter, autre divinité féminine, soit en tout 5 figures. L'autre fronton, celui de Jupiter Optimus Maximus est composé de Minerve, Junon, Jupiter (centre), Neptune, et une autre divinité indéfinie.

Ces magnifiques ensembles décoratifs datent du IIe siècle avant notre ère; par la beauté de l'exécution, ils occupent une place importante dans l'histoire de la plastique en terre.

II. Sassoferrato.

Bologne. Musée.

En 1896, on découvrit à Civitalba, près de Sassoferrato, endroit dont le nom antique est inconnu, des terres cuites architecturales[2], qui appartenaient au fronton et à la frise d'un édifice du IIe siècle avant notre ère[3].

[1] *Ibid.*, p. 99 sq.
[2] *Notizie*, 1897, p. 283-304, fig. 1-17 (Brizio); 1903, p. 177, fig. 1-6; *American Journal of arch.*, 1898, p. 122; 1904, p. 110.
[3] *Ibid.*, p. 304.

Les figures du fronton[1], qui a pu être restauré, ainsi que la frise, sont hautes de 0m,65 et représentent une scène du cycle dionysiaque : Ariane dormant dans l'île de Naxos, découverte par Dionysos et son thiase.

La frise représente le pillage de Delphes par les Gaulois[2].

Ces ensembles décoratifs, qui ont été brièvement signalés lors de leur découverte et dont quelques fragments ont été reproduits, seraient, dit-on depuis plusieurs années, publiés sous peu; nous ne pouvons donc que les mentionner, en attendant que l'exclusivisme scientifique qui règne en maître dans les musées d'Italie et refuse toute possibilité de travail aux étrangers, se décide à publier des monuments intéressants.

III. Telamone.

Florence. Musée archéologique.

A Florence se trouvent encore les terres cuites ornementales d'un temple découvert à Telamone[3], que leurs caractères de style font attribuer au IIe siècle avant notre ère[4]. Comme c'est le cas pour bon nombre des monuments dont nous nous occupons, elles n'ont pas encore été publiées, et sont soigneusement conservées dans une salle

[1] *Notizie*, 1897, p. 287-296, fig. 1-11 ;

[2] *Ibid.*, p. 296-304, fig. 12-17 ; 1903, p. 177, fig. 1-6 ; *Rev. des Etudes grecques*, 1905, p. 121 ; *Arch. Anz.*, 1898, p. 111 ; 1904, p. 114 ; *Röm. Mitt.*, 1903, p. 330.

[3] Elles sont mentionnées : *Notizie*, 1896, p. 41 ; Anderson-Spiers, *Die Architektur*, p. 152, n. *.

[4] Le style est tout à fait celui des terres cuites de Sassoferrato.

fermée au public. En attendant la date indéterminée de leur publication, nous nous contenterons de donner ici quelques renseignements sommaires, d'après les notes que nous avons prises au musée de Florence.

L'argile est brunâtre, recouverte d'une couche terreuse d'un gris noirâtre. Aucune trace de couleur ne subsiste.

Le fronton nord a pu être reconstitué, au moyen d'une infinité de fragments. Cette reconstitution, au reste, demeure problématique; si la restauration du côté droit du fronton est presque certaine, celles du centre et du côté gauche sont douteuses.

La longueur du fronton est de $7^m,85$; la hauteur maxima de $1^m,50$.

La plaque de fond est percée de nombreux trous de fixation.

Le sujet serait emprunté à la légende d'Amphiaraüs, englouti avec son char dans la terre ouverte par la foudre de Zeus.

Les mêmes principes de composition que dans le fronton de Sassoferrato sont employés ici; les figures sont disposées sur plusieurs plans, représentées soit entières. soit à mi-corps.

L'élément pictural domine dans cet ensemble.

Le fronton sud n'a pu être reconstitué; il représentait une scène où figuraient Apollon et peut-être Minerve.

Il y a lieu de mentionner en outre les frises du temple, illustrant le combat d'Etéocle et de Polynice[1].

[1] Le musée de Florence possède encore les terres cuites trouvées en 1896 à Vetulonia, à l'emplacement dit Poggiarello Renzetti; elles atteignent environ le quart de la grandeur naturelle et formaient sans doute une frise. Le modelé en est assez bon. Elles ont été décrites sommairement dans les *Notizie*, 1898, p. 96-99; fig. 9-11.

IV. Italie, sans provenance certaine.

CHICAGO. ART INSTITUTE.

Figure de jeune garçon, environ demi-grandeur nature, provenant d'un fronton datant du IIe siècle avant notre ère[1].

Ier SIÈCLE

I. Rome.

PALAIS DES CONSERVATEURS.

En 1878, en exécutant des travaux à la Via San Gregorio, à Rome, on découvrit toute une série de statues en terre cuite[2] qui décoraient un édifice romain.

L'argile est assez grossière, jaune rougeâtre, mêlée de sable noir et de petites pierres ; dans certaines figures, la surface a été recouverte d'une couche plus fine, jaunâtre, qui donne le nu des personnages féminins, divers détails de draperies, la cuirasse du guerrier.

Ces statues sont entièrement modelées à la main. La trace de l'ébauchoir est visible en maint endroit. Le travail n'est pas très soigné ; sachant que ces figures devaient être vues de loin, l'artiste a bien compris qu'il n'était pas

[1] FURTWÄNGLER, *Münchener Sitzungsber.*, 1905, p. 249, n° 10.

[2] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, 1878, p. 293 sq., n° 1-6 ; MILANI, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 8 ; HELBIG, *Führer*², 1899, I, p. 419-420 ; COURBAULD, *Bas-relief romain*, p. 41.

nécessaire d'en pousser l'exécution dans les détails. La différence entre le modelé de ces statues et celui des figures de Faléries[1] est grande; dans ces dernières œuvres, l'artiste a poussé très loin le fini du travail, tandis que l'artiste romain a façonné promptement ses statues, traçant d'un trait rapide d'ébauchoir les divers détails, et ne se donnant pas la peine ensuite de faire disparaître ces marques trop évidentes d'un travail hâtif. Et cependant, son œuvre n'est pas sans valeur. Il connaît bien l'anatomie du corps humain, et traite les corps avec beaucoup de réalisme. Cette imitation fidèle de la réalité apparaît entre autres dans le rendu des pieds, dans la musculature vigoureuse du guerrier.

Ces statues ornaient sans doute le fronton d'un édifice. C'est ce que semblent indiquer les proportions diverses. La figure féminine assise (n° 8) est environ grandeur naturelle. Le guerrier (n° 6), entier, devait la dépasser, car, tel qu'il est, mutilé, il atteint la hauteur de la tête de cette figure. Les proportions de l'autre statue féminine (n° 7) sont les mêmes que celles du guerrier. Puis viennent, par ordre décroissant de grandeur : personnage masculin drapé (n° 1), torse (n° 8), personnage masculin (n° 3).

Une gorge, dont on a retrouvé de nombreux fragments, couronnait vraisemblablement la composition[2]. Enfin quelques figures en haut-relief, de petites dimensions, formaient une frise et décoraient le même édifice[3].

Le sujet représentait une scène de sacrifice. Le pied fourchu d'un animal, placé à côté du pied droit de la sta-

[1] Ci-dessus, p. 113, II.
[2] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, p. 295, n° 10.
[3] *Ibid.*, n° 7-9.

tue masculine (n° 2), une tête de bœuf[1], ont fait penser qu'il s'agissait plus spécialement des *suovetaurilia*. Le vêtement de la statue masculine n° 2, est celui que portent d'habitude, sur les monuments, les serviteurs du sacrifice; c'est le *limus*, sorte de pagne entourant les reins[2].

La femme assise sur un autel (n° 8) serait l'une des divinités à qui était offert le sacrifice, ainsi que la figure féminine n° 7.

Le guerrier serait l'imperator assistant à la cérémonie; le personnage drapé masculin (n° 1) serait le sacrificateur, tandis que le personnage au *limus* (n° 2) et les torses n° 3, 5, seraient des victimaires.

Un relief bien connu du Louvre représente des *suovetaurilia*[3]. La procession des victimes s'avance vers l'autel : en tête apparaît le sacrificateur, drapé et voilé, tenant dans la main droite une patère, et tournant la tête en arrière vers les animaux. Un victimaire, vêtu du limus, amène le taureau; un 2e et un 3e serviteurs font avancer les autres animaux. De l'autre côté de l'autel, l'imperator Cn. Domitius Ahenobarbus, debout, s'appuie sur son bouclier et sa lance, et regarde le sacrifice[4], auquel assistent encore divers autres personnages.

Nous pouvons grouper les figures de Rome d'une façon semblable. Au centre de la composition se trouverait l'autel sur lequel est assise la divinité; l'autre déesse se tiendrait auprès d'elle. Toutes deux ont le corps tourné vers l'angle gauche du tympan, et le regard dirigé de ce

[1] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, p. 295, n. 9.
[2] Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *limus*.
[3] Clarac-Reinach, I, p. 110, n° 313; Furtwängler, *Intermezzi*, p. 35 sq.
[4] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *lorica*, p. 1315, fig. 45-49; s. v. *cingulum*, p. 1881, fig. 1501.

côté. Dans l'angle gauche, s'approchant de l'autel, le sacrificateur, drapé, tenant en main la patère ou quelque autre objet rituel ; derrière lui les victimaires, conduisant les animaux. L'ordre habituel des animaux est le suivant : porc, bélier, bœuf; cependant cet ordre est parfois renversé[1].

Le torse masculin n° 5, de proportions plus fortes que les autres, appartiendrait au 1er victimaire; derrière lui viendrait le popa n° 2, qui conduisait le bélier dont il reste le sabot fourchu. Au troisième victimaire appartiendrait le torse n° 3.

Dans l'aile droite, se tiendrait le guerrier, regardant l'autel.

En admettant cette disposition, l'on voit que les figures conservées appartiennent presque toutes à l'aile gauche du fronton. L'aile droite reste vide. Peut-être pouvons-nous supposer dans cette partie des personnages analogues à ceux du bas-relief du Louvre, symbolisant le peuple et l'armée, au nom de qui est offert le sacrifice aux divinités.

On pourrait aussi supposer que, comme dans l'arc d'Auguste à Suse, on ait placé les animaux d'une manière tout à fait conventionnelle, pour des raisons de symétrie. Sur ce relief, on voit, à droite de l'autel, le taureau et le bélier, à gauche un deuxième taureau et le porc[2]. Dans l'aile droite du fronton de Rome, on pourrait placer un des victimaires ; ce ne peut être le victimaire n° 2, qui se dirige à droite et appartient donc à l'aile gauche de la composition, mais peut-être le torse acéphale n° 5, qui est

[1] Clarac-Reinach, I, p. 118.
[2] *Intermezzi*, p. 40.

tourné à gauche et à qui l'on pourrait attribuer un pied droit, vu de profil, qui appartenait à une figure marchant à gauche.

La plaque de fond sur laquelle se détachent les figures, est peinte en bleu-noir. Le nu des personnages masculins est rouge clair; celui des personnages féminins est simplement donné par la couche d'argile blanc-jaunâtre, polie, qui recouvre les chairs, ainsi que la cuirasse et les lambrequins du guerrier. Les cheveux des figures féminines sont châtains (n° 7-8). Les draperies sont rouge foncé, rouge violet, jaune.

Ces statues ne sont pas antérieures au premier siècle avant notre ère; elles sont contemporaines du relief du Louvre que nous avons mentionné, qui date de la deuxième moitié du premier siècle, et qui présente avec les figures de Rome de grandes ressemblances, soit dans le sujet, soit dans le détail des costumes.

1. *Figure masculine drapée*[1] *(fig. 9)*.

Hauteur : 1m,15.

Les parties manquantes de cette figure sont : la tête, le bras gauche, la main droite, tout le devant de la poitrine.

Le personnage est debout, tourné légèrement à gauche, le corps portant sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie; il semble marcher, et se diriger à gauche. Il est vêtu d'une tunique à manche et d'un pallium qui de l'épaule gauche revient sous le bras droit et est retenu sur l'avant-bras gauche, en formant par devant de nom-

[1] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, 1878, p. 293, n. 1.

breux plis obliques[1]. Le bras droit, plié au coude et tendu en avant, tenait sans doute un objet de sacrifice.



Fig. 9. *Personnage masculin.*
Rome. Palais des Conservateurs.

Le nu est rouge clair; la draperie montre çà et là des traces de jaune dans les plis. La plaque de fond est bleu-noir.

Il faut remarquer le réalisme avec lequel le modeleur a rendu les muscles des bras et les pieds.

La figure, nous l'avons déjà dit, représente vraisembla-

[1] Pour la disposition de la draperie, S. Reinach, *Répert. de la stat.* II. p. 553, 7; 573, 3.

blement le sacrificateur qui s'approche de l'autel[1]; la tête, comme c'était l'usage dans les sacrifices, était sans doute voilée.



Fig. 10. *Personnage masculin.*
Rome, Palais des Conservateurs.

2. *Figure masculine*[2] *(fig. 10).*

Hauteur : 1m,05.

Il ne manque que la tête (dont il reste cependant en-

[1] Clarac-Reinach, I, p. 109, n° 312; Baumeister, *Denkm.*, s. v. *Suovetaurilia*, p. 1713, fig. 1799.

[2] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, p. 294, n° 2.

core le bas du visage depuis la bouche) et les avant-bras. Ce personnage n'a pour tout vêtement qu'une draperie ceignant les reins : c'est le *limus*[1], sorte de jupon plus ou moins long que portent les servants dans les scènes de sacrifice.

Le corps, de face, s'appuie sur la jambe gauche, la jambe droite un peu avancée et fléchie ; la tête est légèrement tournée à droite. L'avant-bras droit est écarté du corps, le bras gauche allongé.

Près du pied droit se voit le sabot d'un animal, sans doute d'un bélier. Le victimaire tenait du bras droit l'animal, qu'il conduisait au sacrifice[2].

Le nu est rouge clair, la plaque de fond, dont il ne reste que quelques fragments au bas des jambes, bleu-noir.

3. *Torse masculin (fig. 11).*

Hauteur : 0m,46.

Le torse est conservé jusqu'à la hauteur du nombril ; il manque la partie postérieure de la tête, le bras droit, l'avant-bras gauche. C'est un jeune homme imberbe, d'un type semblable au précédent, et nous pouvons aussi nous le figurer vêtu du *limus*, et conduisant un des animaux des suovetaurilia.

Le torse est de face, la tête est tournée à droite ; le bras droit était écarté du corps ; le bras gauche est plié au coude, l'avant-bras légèrement abaissé.

Le nu est rouge clair.

[1] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *limus*.

[2] S. Reinach, *Répert. de la stat.*, I, p. 110, n° 313 ; Petersen, *Ara Pacis*, (1902), p. 112, fig. 35 ; p. 116, fig. 37.

C'est la seule tête masculine de ce fronton qui ait été conservée. Les cheveux longs, peignés en arrière, sont indiqués à grands traits d'ébauchoir.

A cette statue peut appartenir un *pied gauche,* qui, placé avec le guerrier n° 6, ne peut avoir fait partie de



Fig. 11. *Torse masculin.*
Rome. Palais des Conservateurs.

cette figure dont les proportions sont plus grandes et la musculature plus prononcée, mais qui conviendrait bien au personnage masculin en question.

4. *Pied droit masculin.*

Vu de profil; il faisait partie d'une figure qui se dirigeait vers la gauche de la scène.

Il est peint en rouge clair; la plaque de fond dont il reste une partie, est bleu-noir.

Hauteur : $0^{m},30$.

Ce pied est exposé, au musée, à côté du torse précédent.

5. *Torse masculin.*

Hauteur : $0^{m},33$.

Il est conservé jusqu'à la hauteur du nombril; il manque la tête, les bras et tout le haut de la poitrine.

Le personnage était vraisemblablement un victimaire, comme les statues n°s 2 et 3, et conduisait l'un des animaux à l'autel.

Le torse est un peu tourné à gauche, et, pensons-nous, appartenait au 1er victimaire qui, placé dans l'aile gauche du fronton, tenait soit le porc, soit le taureau. Ses proportions, supérieures à celles de la figure n° 2, obligent en effet à le placer plus près du centre du tympan.

Le bras droit, dont il reste l'amorce, était écarté du corps; il tenait sans doute la victime.

Ce torse est peint en rouge-chair.

6. *Guerrier*[1] *(fig. 12).*

Hauteur : $1^{m},00$; longueur du fragment de bras : $0^{m},35$.

Les morceaux qui appartiennent à cette figure sont les suivants :

1. *Torse cuirassé et jambe gauche* jusqu'à mi-hauteur entre le genou et la cheville.
2. *Epaule et bras droit.*
3. *Main droite*[2].

[1] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, p. 294, n° 5.
[2] *Ibid.*, p. 295, n° 9.

Un *pied gauche*, placé tout à l'extrémité de la vitrine où sont conservées ces statues, peut avoir fait partie de



Fig. 12. *Personnage masculin revêtu d'une cuirasse.*
Rome, Palais des Conservateurs.

cette statue; les proportions en sont les mêmes, et l'on y remarque la même musculature énergique.

Au milieu du ventre s'aperçoit un trou de fixation.

Le corps est vu de face; il s'appuyait sur la jambe droite, la gauche fléchie est portée un peu en arrière. Le

bras droit est allongé, légèrement écarté du corps; la main, à demi-fermée, est tournée de manière à présenter le dos; l'index est allongé; elle tenait vraisemblablement la lance[1]; dans la main gauche on peut placer l'épée. La lance et l'épée sont en effet les deux attributs des figures romaines en armure; on les voit entre autres aux mains de l'imperator dans le bas-relief du Louvre.

La cuirasse, droite, à épaulières et lambrequins, est celle que l'on connaît déjà par divers monuments de l'époque hellénistique[2], et qui s'est conservée chez les Romains. Elle était réservée aux officiers qui exerçaient un haut commandement, surtout à l'imperator; c'est elle que porte Cn. Domitius Ahenobarbus, sur le relief du Louvre.

Le plastron est décoré de larges bandes transversales, alternativement blanc-jaunâtre et rouge foncé. Au bas apparaissent deux rangées de lambrequins frangés, de couleur blanc-jaunâtre, au-dessous desquelles se montre la tunique, peinte en rouge-violet, qui descend jusqu'à mi-cuisse. Sur l'épaule droite, une rangée de lambrequins, frangés également, tiennent au plastron de métal et laissent voir, par-dessous, la manche de la tunique.

Le nu du corps est peint en rouge clair.

La forme de la cuirasse, qui permet de dater l'ensemble de ces figures du Ier siècle avant notre ère, indique aussi que le personnage revêtu de cette armure est un imperator.

[1] La position de la main tenant la lance est la même dans Clarac-Reinach, I, p. 567, pl. 924, nº 2353.

[2] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *lorica*, p. 1314; S. Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 578, nº 2-3.

7. *Torse d'une figure féminine*[1] (*fig. 13*).

Hauteur : 0m,80 ; hauteur de la tête, du menton à la racine des cheveux : 0m,18.



Fig. 13. *Torse féminin.*
Rome. Palais des Conservateurs.

Le torse est conservé jusqu'aux hanches ; il ne manque que les bras. Une partie de la plaque de fond, au bas, à droite, montre encore un trou de fixation ; un autre trou traverse la poitrine au-dessous des seins.

La figure, sans doute une déesse, est vêtue d'une tunique, serrée sous les seins par un cordon noué sur le devant de la poitrine. Deux bandes parallèles rouge foncé, le *clavus*, traversent perpendiculairement le vêtement.

[1] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, p. 894, n° 4.

Sur l'épaule gauche reste un fragment de draperie, qui, passant par derrière, revenait sans doute couvrir le bas du corps. Un diadème ceint les cheveux; ceux-ci, partagés sur le milieu du front, forment deux bandeaux ondulés et sont relevés par derrière. Une petite boucle se détache sur la joue au devant de l'oreille[1].

Les cheveux sont châtain clair.

Le torse est de face, la tête est tournée à droite. La déesse était debout; peut-être s'appuyait-elle du bras gauche sur quelque support, ce que semblent indiquer l'épaule gauche, plus haute que la droite et la saillie de la hanche droite.

8. *Figure féminine assise sur un autel*[2] *(fig. 14)*.

Hauteur : $1^{m},25$; hauteur de l'autel : $0^{m},55$.

Sur un autel carré, placé de biais[3], orné dans le haut et le bas de moulures, est assis un personnage féminin, une déesse, le haut du corps tourné à droite, le bras droit tendu s'appuyant sur l'autel, le bras gauche abaissé, attitude identique à celle d'une figure provenant de Tanagra[4].

Dans l'état actuel, il ne manque que l'avant-bras gauche et la moitié antérieure du pied droit. Mais toutes les parties ne sont pas antiques; on a refait en plâtre tout le haut de la tête, à partir de la bouche, en prenant comme modèle la tête du buste féminin précédent, le bras et une partie de l'avant-bras droit, l'épaule droite, une grande partie du torse, les hanches et les cuisses.

[1] Sur ce détail, ci-dessus, p. 123.

[2] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, p. 294, nº 6.

[3] Cette position de l'autel est fréquente dans les reliefs des urnes étrusques. Brunn, *Relievi delle urne etrusche*, I, pl. LXXXII, 14, 15; LXII, 29; XLIII, 17; aussi sur un vase de Boscoreale, *Monum. Piot*, V, p. 48, fig. 10, etc.

[4] Winter, *Typen*, II, p. 120, nº 2; aussi, p. 119, Clarac-Reinach, I, p. 22, nº 104; p. 88, nº 26.



FIG. 14. *Statue féminine.*
Rome. Palais des Conservateurs.

Plusieurs trous de fixation traversent soit l'autel, soit la figure elle-même.

La déesse est vêtue comme la statue précédente, d'une tunique serrée par un cordon sous les seins; le bas du corps est couvert par un pallium qui, venant de dessous le bras droit, forme sur les cuisses un gros bourrelet.

Le poignet droit est orné d'un bracelet. Deux grosses boucles de cheveux tombent sur les épaules.

Le nu est blanchâtre, les cheveux sont châtain foncé. La tunique est rouge foncé, le pallium jaune, avec une bordure rouge foncé.

II. **Rome.**

Magasin archéologique communal du Caelius.

Plusieurs fragments de statues qui décoraient sans doute le fronton d'un temple romain[1], ont été trouvés vers 1876, sur la Via Appia Nuova, en dehors de la Porta San Giovanni[2]. Ces figures étaient un peu inférieures à la grandeur naturelle[3].

La terre est rouge; aucune trace de couleur ne s'est conservée[4].

Les yeux sont creux[5]; il y a tout lieu de croire que,

[1] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, 1885, p. 219 (Visconti); 1886, p. 205-6 (Gatti); p. 432 (Visconti); Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 9; Helbig, *Fuhrer* [2], I, p. 489.

[2] Milani indique comme provenance la Via Latina; ces fragments, selon lui, auraient été transportés au Musée de Florence. Il semble cependant, d'après les brèves indications qu'il donne, qu'il s'agisse bien des statues du magasin archéologique de Rome.

[3] Et non plus grandes que nature (Milani).

[4] Nous n'avons pas constaté sur la tête barbue n° 1, les traces de rouge qu'y a relevées M. Milani.

[5] Têtes n° 1-4.

suivant un procédé qui n'est pas sans exemple dans la statuaire céramique, ils étaient faits soit en verre, soit en porcelaine.

Ces fragments, que l'on a recueillis au nombre de 268, sont très mutilés ; il est donc difficile de porter un jugement sur leur style et de les dater.

Gatti[1] les déclare d'un art exquis, et modelés avec tant de perfection qu'on peut les rapprocher des meilleures œuvres des IVe et IIIe siècles, époque à laquelle les attribue aussi Milani. Le jugement de Gatti est exagéré, et la date proposée est beaucoup trop reculée. Il n'y a pas lieu de croire que l'on puisse dater ces statues plus haut que le premier siècle avant l'ère chrétienne. Le style ne semble pas différer de celui des figures trouvées à la Via San Gregorio ; le modelé n'est pas mauvais, mais ne mérite certes pas les éloges de Gatti. Sans doute les prototypes peuvent remonter au IVe ou au IIIe siècle, mais la façon d'indiquer la chevelure suivant la mode archaïque, dans le fragment de tête n° 4, dénote une époque bien plus tardive.

Dans cette composition figurait Jupiter, tenant la foudre abaissée, et s'appuyant de la gauche sur le sceptre ; il occupait sans doute le centre du fronton. A côté de lui se trouvait peut-être Junon, puis d'autres divinités.

Les fragments les plus importants sont les suivants :

1. *Fragment d'une tête masculine barbue*[2].

Ce morceau comprend le visage, depuis le dessous des yeux, le nez, la bouche, la face gauche. Une moustache

[1] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, 1886, p. 205.

[2] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, 1886, p. 206 ; Milani, *Museo italiano*, p. 93, n° 9 *a*.

couvre la lèvre supérieure ; sur la joue, se voit un reste de barbe. Les yeux étaient creux.

Hauteur : 0m,08-0m,09.

A la même figure appartiennent encore : un *fragment du crâne, avec l'oreille gauche* [1]; une *main droite tenant la foudre*[2] (hauteur : 0m,17), et peut-être un *fragment de cuisse, recouverte d'une draperie.*

La main avec la foudre, et les traits du visage barbu désignent clairement Jupiter ; la statue reproduisait sans doute le type du Jupiter Capitolin, tel que nous le rencontrons dans le fronton de Luni[3].

2. *Fragment d'une tête féminine*[4].

Elle est couronnée d'un diadème[5] sous lequel apparaissent les cheveux, qui, séparés sur le milieu du front, forment deux bandeaux ondulés. Il ne reste de cette tête que la partie supérieure jusqu'à la hauteur des yeux, qui étaient creux.

Le diadème convient bien à Junon, dont la place est toute indiquée dans une scène où figure déjà Jupiter.

Hauteur : 0m,10 ; largeur : 0m,15.

3. *Fragment d'une tête féminine*[6].

Ce fragment comprend tout le bas du visage jusqu'à la hauteur des yeux, qui étaient creux. Le type est le même que celui de la tête précédente. Hauteur : 0m,10.

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.* ; Milani, *op. cit.*, p. 93, n. 9*a* et p. 95, n. 5.

[3] Milani, *op. cit.*, I, pl. III.

[4] Milani, *op. cit.*, p. 93, n. 9 *b*.

[5] Cf. les têtes féminines du fronton trouvé à la Via San Gregorio, ci-dessus, p. 171, nº 7 ; p. 172, nº 8.

[6] *Bullett. d. com. commun. di Roma*, 1886, p. 206 : una bellissima maschera ; manca soltanto della fronte e di una parte dell'occhio sinistro.

4. *Fragment de tête masculine*[1].

Ce fragment comprend une partie de la chevelure, sur le devant de la tête, et le front jusqu'aux yeux; ceux-ci, comme dans les autres têtes, étaient creux.

La chevelure est traitée d'une manière archaïque : elle est indiquée sur le crâne par des sillons parallèles, et, sur le front, forme cinq rangs superposés de boucles, suivant une mode commune au VIe et au premier quart du Ve siècle[2]; le modeleur s'inspirait donc dans cette statue d'une œuvre archaïque.

Hauteur : 0^m,09; largeur : 0^m,12.

5. *Fragment de jambe* chaussée d'une *embas*[3], bottine caractérisée par les revers qui la distinguent de l'*endromis*, avec laquelle, pour tout le reste, elle présente une grande analogie. Les revers ici sont découpés en festons[4].

Cette chaussure est portée par Diane[5], par Dionysos et les personnages de son thiase[6]. Nous pouvons donc hésiter entre deux dénominations. En faveur de Diane, nous pouvons invoquer le fait que cette jambe pouvait faire partie du même personnage que la tête féminine n° 3, et que la tête masculine à chevelure archaïque (n° 4) pouvait être celle d'un Apollon, qui aurait pu faire pendant dans le

[1] Milani, *op. cit.*, p. 93, n. 9, Tête « spettante forse ad un Apollo arcaistico coi capelli ricciuti alla maniera eginetica.

Bullett. d. com. commun. di Roma., 1886, p. 806, tête : « di donna, ha i capelli acconciati in maniera arcaica. »

[2] Collignon, *Sculpt. grecque*, I, pl. V ; p. 326, fig. 64 ; Perrot. *Hist. de l'Art*, VIII, p. 499, fig. 256 ; Lechat, *Sculpture attique*, p. 469, fig. 41, etc.

[3] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *embas*.

[4] *Ibid.*, p. 593, fig. 2648.

[5] *Ibid.*, p. 593, n. 11.

[6] *Ibid.*, p. 594, n. 29-32.

fronton à Diane. En faveur de Dionysos, il faut remarquer que M. Milani note parmi les nombreux fragments une panthère, qu'il attribue à ce dieu[1].

Hauteur : 0^{m},15.

Les autres fragments sont sans importance[2].

III. **Tivoli.**

Rome. Musée Etrusque du Vatican.

C'est encore au premier siècle avant l'ère chrétienne que l'on peut attribuer quelques statues féminines fragmentées du Musée Etrusque du Vatican[3]. Elles ont été trouvées en 1835 à Tivoli, en même temps que la statue de Mercure que nous mentionnerons plus loin, et qui était vraisemblablement la statue de culte de l'édifice que décoraient ces statues en haut-relief. Elles trahissent l'imitation d'originaux du IIIe ou du IIe siècle, mais, comme le Mercure, sont l'œuvre d'un modeleur qui travaillait vers la fin de l'époque républicaine.

Elles atteignent la grandeur naturelle. L'argile, jaunâtre, est assez grossière.

Ce sont les parties inférieures de trois statues, et un fragment de torse, qui peut avoir fait partie d'une de ces figures ou d'une quatrième.

On remarque encore de nombreuses traces de couleurs.

[1] *Museo italiano*, I, p. 93, n. 9 : « una pantera accosciata spettante a un Bacco (?) »

[2] *Bullett. d. com. commun. di Roma*. 1886, p. 206 : « molti frammenti di teste, di braccia, di mani, di piedi..... Moltissimi poi sono i pezzi di statue paneggiate, con eleganti partiti di pieghe » ; Milani, *op., cit.* p. 93, note 9.

Quelques fragments d'animaux, de proportions moindres, ne faisaient pas partie de ce fronton. *Bullett.*, p. 206.

[3] Outre les références données plus loin, Helbig, *Führer*[2], II, p. 274 ; Abeken, *Mittelitalien*, p. 369.

Le nu est peint en rouge clair, ce qui dénote une époque assez récente, car les chairs féminines sont presque toujours peintes en blanc. Les draperies sont rouge foncé, rouge-grenat, bleu-vert.

Le modelé est bon; on peut le constater surtout dans les draperies, qui sont traitées avec beaucoup de largeur.

1. De l'une de ces statues, il subsiste la *partie inférieure* depuis la hanche[1]. Elle est debout, appuyée sur la jambe gauche, la jambe droite croisée. La main droite repose sur un pilier; le bras gauche était sans doute appuyé contre la hanche. Une longue tunique forme des plis très fins; par dessus, un manteau recouvre les genoux et tombe jusqu'au milieu des jambes. Le pied droit qui apparaît sous le vêtement, est chaussé d'une sandale.

La plinthe sur laquelle repose la figure est haute; son aspect ondulé laisse supposer qu'elle représente un rocher. Plusieurs trous de fixation traversent la plaque de fond.

Le manteau est grenat, la main rouge-chair.

Le pilier sur lequel s'appuie le bras droit pourrait être un gouvernail; le personnage représenté serait, suivant MM. Milani et Helbig, une Fortune.

Hauteur : 0m,93 ; hauteur de la plinthe : 0m,18.

2. Le personnage était debout, s'appuyant sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie et ramenée légèrement de côté[2]. La tunique, qui tombe en formant de longs plis droits, ne laisse dépasser que l'extrémité des pieds, chaussés de sandales; elle est recouverte d'un manteau, dont on aperçoit le bord inférieur, montant obliquement de gauche à droite.

[1] No 211. *Museo Gregoriano*. I. pl. L, 3 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 7 *a*.
[2] No 266. *Museo Gregoriano*, I, pl. L, 1 ; Milani, *op. cit.*, p. 93, n. 7 *c*.

Le fond du manteau est bleu-vert; le bord est rouge foncé.

Hauteur : $0^m,60$. Hauteur de la plinthe : $0^m,06$.

3. Les statues précédentes étaient entièrement drapées; celle-ci[1] est à demi-nue, et n'a qu'une draperie qui couvre de ses larges plis le bas de la jambe droite. Le poids du corps porte sur la jambe droite, conservée à partir du milieu de la cuisse; la jambe gauche, dont il ne subsiste que la partie comprise entre le genou et la cheville, était fléchie, le pied ne posant sans doute à terre qu'avec l'extrémité des doigts.

A la gauche de la figure s'élève un tronc d'arbre (en partie restauré), sur lequel elle s'appuyait avec le bras gauche, et le long duquel pend une draperie.

Le nu est rouge-chair; la draperie est rouge-grenat avec une bordure bleu-vert.

Hauteur : $0^m,95$.

4. Le fragment de torse[2] comprend la poitrine, l'épaule et le bras droit jusqu'au coude. Une tunique colle au corps, laissant le bras à découvert, et un manteau, qui passe sous le bras droit, traverse obliquement la poitrine en montant de droite à gauche.

Hauteur : $0^m,40$. Largeur : $0^m,32$.

La décoration des édifices privés.

Les monuments que nous venons d'énumérer décoraient tous des édifices sacrés. La terre cuite a joué aussi un

[1] N° 234. *Museo Gregoriano*, I, pl. L, 4; Milani, *op. cit.*, p. 93, n. 7 *b*.

[2] *Museo Gregoriano*, I, pl. L, 2; Milani, *op. cit.*, p. 93, n. 7 *d*.

grand rôle dans l'ornementation des édifices privés, ainsi qu'en témoignent en particulier les fouilles de Pompéi[1]. Mais, de ces monuments, nous ne pouvons citer qu'un très petit nombre qui, par leurs dimensions, intéressent notre sujet.

D'une villa découverte à Antemnae, dans le Latium, qui date de la fin de la république ou du commencement de l'empire, proviennent une *tête masculine* plus grande que nature, et un *torse de Minerve* assise[2].

Une *figure de Jupiter*, au tiers de la grandeur naturelle, et d'un fort beau travail, a été trouvée sous les restes d'une villa romaine du premier siècle de l'empire, entre Civita Lavinia et Genzano[3].

Quelques fragments de statues proviennent de Segni, l'antique Signia; elles appartenaient vraisemblablement à la décoration d'un grand édifice dont on aperçoit encore l'emplacement. Ce sont les *fragments d'au moins deux statues colossales de chevaux; deux jambes antérieures*, en stuc, longues de $0^{m},56$, et un *sabot en terre cuite*, de proportions semblables[4].

Mentionnons enfin les *atlantes*, les *caryatides*, en terre cuite, qui jouaient aussi un rôle important dans la décoration architecturale des édifices[5].

[1] Rhoden, *Die Terracotten von Pompei*, p. 9 sq.

[2] *Notizie*, 1887, p. 68; Winter, *Typen*, I, p. CXXII.

[3] *Notizie*, 1884, p. 240; Winter, *op. cit.*, I, p. CXXIV.

[4] *Bullettino dell'Ist.*, 1885, p. 62.

[5] *Caryatide* de Pompéi, 0,70; Rohden, *Die Terracotten von Pompéi*, pl. XXIV, 3, p. 18-19; Pottier, *Les Statuettes*, p. 230; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374.

Atlante agenouillé, de Pompéi, pied de table, $0^{m},78$; Rohden, *op. cit.*, pl. XXVI, 2, p. 18, 19; Gusman, *Pompéi*, p. 444, fig.; Pottier, *op. cit.*, p. 230; Overbeck, *Pompéi*[4], p. 496.

Atlante imberbe, debout, les bras repliés en arrière au-dessus de la tête, couronné de fleurs et de feuilles. Hauteur: 1^{m}. Louvre. Salle B, vitrine E.

La statuaire funéraire.

Les sarcophages.

On sait que la terre cuite a joué un grand rôle dans la statuaire funéraire des Etrusques. Les nombreuses canopes[1], dont les tètes sont souvent de grandeur naturelle, et modelées à la main, sont d'un travail trop grossier pour que nous jugions nécessaire de nous y arrêter.

Par contre, les sarcophages, dont le couvercle de la cuve est orné de statues[2], méritent l'attention. Les dimensions de ces monuments sont très variables ; nous ne nous occuperons que des plus grands, laissant de côté les urnes cinéraires, dont le type est le même, mais qui, par leurs faibles dimensions, ne nous intéressent pas.

L'attitude des bras est la même que celles des Atlantes en pierre du petit théâtre de Pompéi, Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Atlantes,* p. 526, fig. 610.

Atlante barbu, d'un type semblable au précédent. Genève, Musée Fol, n° 876. Le bas du corps manque à partir de la ceinture. Hauteur: 0m,45, *Catalogue descriptif.* I, p. 184.

Atlante du Tepidarium des Thermes du Forum à Pompéi. Hauteur : 0m,60-5. Rohden, *op. cit.*, pl. XXV, p. 18, 19, 39. Overbeck, *op. cit.*. p. 495; Pottier, *op. cit.*, p. 229; Walters, *op. cit.*, II, p. 374; *Bullettino dell'Ist.*, 1829, p. 135; Breton, *Pompeia*[3], p. 163; Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Atlantes*, p. 525.

Cf. encore *Cataloghi Campana.* Classe IV, Serie prima, p. 2, n° 8-11. 4 Atlantes.

[1] Sur les canopes, Milani, *Museo italiano.* I, p. 298 sq.; Martha, *Art Etrusque.* p. 330 sq.; Pottier, *Les Statuettes*, p. 221; Walters, *Hist. of anc. Poll.*, II, p. 304 sq.

[2] Martha, *op. cit.*, p. 344 sq.; Walters, *op. cit.*, II, p. 320 sq.

Le sarcophage a la forme d'un lit, sur lequel repose le défunt[1].

Dans ces monuments funéraires les plus anciens, le couvercle est surmonté d'un groupe en ronde-bosse, de grandeur naturelle, formé d'un homme et d'une femme étendus, accoudés sur les coussins du lit.

A ce type appartiennent les trois magnifiques *sarcophages trouvés à Caere*, qui sont conservés au British Museum[2], au Louvre[3] et au Musée de la Villa Giulia à

[1] Sur ce type, Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, p. 31 sq.

[2] Walters, *Catalogue of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. 180-3, B. 630 (bibliographie), p. XVII. Ajouter : *Bullettino dell'Ist.*, 1856, p. 27 sq. ; Pottier, *Catalogue des vases antiques*, II, p. 414 ; Martha, *Art Etrusque*, p. 350, n. 1 ; Bülle, *Der schöne Mensch im Alterthum*, pl. 65 ; *Monum. ant.*, VIII, p. 521, n. 2 ; Furtwängler, *Meisterw.*, p. 256, n. 4 ; Mitchell, *A history of ancient Sculptur*, p. 638 ; *Atlas zur Arch. der Kunst* (Ivan von Müller, *Handb. der Klass. Alterthumswiss.*, VI[e] vol., 1897), pl. IX *b*, n° 5 b ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 98 ; II, p. 317, fig. 183, p. 318 ; Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, p. 32.

[3] Braun, *Bullettino dell'Ist.*, 1850, p. 105 ; Brunn, *Annali dell'Ist.*, 1861, p. 391 sq. ; *Monum. inediti*, VI, pl. LIX ; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. LXXX ; *Cataloghi del Museo Campana*, classe IV, serie nona, p. V, p. 29 sq., n° 1 ; Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*[2], I, 279 ; *Gaz. des Beaux-Arts*, XII, 1862, 1, p. 191-2 ; p. 499 ; XXV, 1868, p. 326 (planche) ; 2[me] série, VII, 1873, p. 509 ; Vitet, *Etudes sur l'hist. de l'art*, I, La collection Campana, p. 140 ; Garnier, *Hist. de la céramique*, p. 125-6, pl. II ; Martha, *Art Etrusque*. p. 298-9, fig. 202, p. 350 ; Id., *Manuel d'arch. étrusque et romaine*, p. 63, fig. 28 ; Baumeister, *Denkmäler*, s. v. *Etrurien*. p. 509, fig. 549 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 4 ; Birch, *Hist. of anc. Pott*[2], p. 441 ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 318 ; Choisy, *Hist. de l'architecture*, I, p. 258, fig. 4, détail M. ; Pottier, *Catalogue des vases antiques*, II, p. 414 ; Id., *Les Statuettes*, p. 44, 219-220, fig. 73 ; Furtwängler, *Meisterw.* p. 256, n. 4 ; Mitchell, *A history of anc. Sculptur*, p. 638-9, fig. 263 ; Schreiber, *Kunsthistorisch. Bildatlas*, pl. LXXXVI, 3 ; Helbig, *Epopée homérique* (trad. Trawinski), 1894, p. 323, fig. 111 ; *Rev. arch.*, 1905, I, p. 84 ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1132 ; s. v. *Etrusci*, p. 838, fig. 2812 ; s. v. *Coma*, p. 1314, fig. 1839 ; s. v. *calceus*, p. 819, fig. 1022 ; *Monum. ant.*, VIII, p. 521, n. 1 ; Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, p. 33.

Rome[1], et qui sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les décrire ici. Le plus ancien est celui du British Museum[2], dont l'authenticité a été suspectée à tort; ceux du Louvre et du Musée de la Villa Giulia sont un peu plus récents, et datent de la fin du VIe siècle ou du commencement du Ve siècle[3]; ils présentent entre eux tellement de ressemblance, qu'on pourrait les croire sortis du même moule.

Ces trois sarcophages comptent parmi les plus beaux exemples que nous connaissions de la plastique en terre étrusque; ils appartiennent à cette époque où le modelage de l'argile avait atteint en Etrurie son plus grand développement, ainsi qu'en témoignent les textes des auteurs anciens, et sont des documents précieux pour l'art étrusque archaïque.

A partir de ce moment, la technique si soignée dans ces monuments, devient de plus en plus médiocre, hâtive, et les sarcophages en terre cuite que nous allons citer sont des produits industriels, sans valeur artistique, qui ne nous intéressent que par leurs grandes dimensions.

Au IVe et au IIIe siècle, on représente souvent le mort étendu sur son lit, gisant sur le dos, et dormant son dernier sommeil[4]. Caere, Toscanella, Tarquinii, Vulci, ont

[1] Savignoni, *Monum. ant.*, VIII, 1898, pl. XIII-XIV, p. 521 sq.; Pottier, *Catalogue des vases antiques*, II, p. 414; Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, p. 33 (indique par erreur que ce sarcophage est à Florence, la référence est aussi fausse); Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 318; *Monum. ant.*, XV, 1905, p. 31-32, fig. 9. Serait-ce le sarcophage mentionné dans le *Bullettino dell'Ist.*, 1881, p. 168?

[2] Altmann, *op. cit.*, p. 32.

[3] Ibid., p. 33.

[4] Altmann, *op. cit.*, p. 34; fig. 9; Martha, *Art Etrusque*, p. 345-6; cf. les sarcophages de Carthage, *Monum. Piot*, XII, 1905, p. 79 sq., pl. VIII.

fourni des exemples de ce type, parmi lesquels les monuments en terre cuite ne manquent pas[1].

Parfois, le mort est représenté dormant, couché sur le côté gauche, la main ramenée sous la tête[2].

Dans une nombreuse série de sarcophages qui ne peuvent pas être plus anciens que le IIIe siècle, le mort est étendu sur le couvercle, comme sur un divan, les jambes plus ou moins allongées, le buste relevé et reposant sur le coude gauche, soutenu lui-même par un ou plusieurs coussins. C'est l'attitude d'un convive qui prend part à un festin; les mains tiennent des objets divers, patère canthare, éventail, etc.; le costume est celui d'une fête, ce ne sont que vêtements multicolores, guirlandes, couronnes, bijoux[3]. Les sarcophages de ce type proviennent surtout de Toscanella, de Vulci, de Chiusi.

[1] En voici quelques exemples :

Florence. Musée archéologique.

Salle de Tarquinii. Figure masculine, entièrement drapée. Guirlande autour de la tête et du cou. Moitié du couvercle. 1m. Corneto, 1875.

Salle de Toscanella. 3 figures féminines, drapées, la tête couronnée. Moitiés de couvercles. 0m,80. — Figure féminine, drapée, les bras allongés ; Couvercle entier. 2m. Acquis en 1891.

Rome. Musée étrusque du Vatican.

Museo Gregoriano, pl. XLIX, 1-3; Helbig-Toutain, *Guide*, II, p. 207; Dennis, *Cities and Cemeteries*, p. 453.

[2] Ex. : *Musée de Berlin.*

Bullettino dell'Ist., 1877, p. 203; *Beschreibung*. 1891, p. 507-8 à 1310. Provenance : Chiusi. Figure féminine. Longueur : 1m,86.

Musée de Chiusi. No 994 A.

Figure masculine. Longueur : 1m,65. Giometti, *Guida di Chiusi e dei suoi monumenti etruschi*, 1904, p. 42 ; Dennis, *op. cit.*, II, p. 305.

[3] Altmann, *op. cit.*, p. 34, fig. 10.

Ex : *Florence. Musée archéologique.*

Salle de Toscanella. Deux personnages masculins, un féminin. Famille Rubria. IIe siècle av. J.-C. Moitiés de couvercles.— Personnage masculin. Famille Volinia. IIIe siècle. Couvercle entier. Longueur : 2m.— Personnage fé-

Dans toute cette production grossière, il faut cependant remarquer, à cause de leur facture plus soignée, de leur bonne conservation, et de la richesse de leur polychromie, les *sarcophages* bien connus de *Larthia Séianti*, au musée de Florence[1], et celui de *Séianti Thanunia*[2], au British Museum, identique au précédent; ils proviennent tous deux de Chiusi, et datent du IIe siècle avant notre ère[3].

minin, d'une exécution assez soignée. Sarcophage entier. Longueur : 1m 80. — Personnages masculins. Trois couvercles entiers. Longueur : 1m,70.

British Museum.

Personnages féminins. Vulci. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the Brit. Mus.*, D 799, D 800 ; *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 320.

Naples. Musée.

Nos 24231. 24232. Figures masculines. Couvercles en deux ou trois morceaux. Longueur : 2m. — Deux figures féminines (24236). Couvercles en deux morceaux. Longueur : 2m. Monaco, *Guide*, p. 110.

Paris. Musée du Louvre.

Plusieurs sarcophages entiers et couvercles de sarcophages, avec personnages masculins et féminins, provenant de l'ancienne collection Campana. *Cataloghi Campana*, Classe IV, Serie ottava, p. 27.

Rome. Palais des Conservateurs.

Nos 323, 324. Deux sarcophages entiers, masculin et féminin. Longueur : 2m.

Rome. Musée étrusque du Vatican.

Trois couvercles féminins, provenant de Toscanella, *Museo Gregoriano*, pl. XLIX, 2.

[1] *Monum. inediti*, XI, pl. I; *Annali dell'Ist.*, 1879, p. 87 sq., pl. A B (bibliographie). Ajouter : Martha, *Art Etrusque*, p. 298, 350, n. 2; p. 576, 579 ; Id., *Manuel d'arch. étrusque et romaine*, p. 64, fig. 29 ; Cazati, *Gaz. arch.*, 1879, p. 158 sq., pl. 24 ; Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 1897, p. 189-190, no 212 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 6 ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Fimbriae*, p. 1139, fig. 3052 ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 322 ; Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarcophage*, p. 35, fig. 11, p. 36.

[2] Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. 428-9, D 786 (bibliographie), p. XIX ; Martha, *Art Etrusque*, p. 351, fig. 241, 579 ; Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1132 ; *American Journal of arch.*, 1887, p. 180 ; *Atlas zur Arch. der Kunst* (Iwan von Muller, *Handb. der klass. Alterthumswiss.*, VIe vol., 1897) ; pl. XV. 5 b ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 321-2, pl. LX ; Altmann, *op. cit.*, p. 35.

[3] Citons encore le *Sarcophage d'Adonis*, au Musée Etrusque du Vatican, qui date de la même époque. Helbig, *Führer*[2], II, p. 275, no 1187 (références) ; Dennis, *Cities and Cemeteries*[2], I, p. 2, 480 ; *Bullettino dell'Ist.*, 1837, p. 4-5 ; Altmann, *op. cit.*, p. 38, fig. 12, p. 37.

Les statues isolées.

Nous n'avons pas encore eu l'occasion de mentionner, parmi les nombreux monuments que nous avons passés en revue, une seule statue proprement dite, isolée, indépendante de la construction. C'étaient des statues appliquées contre une paroi, dans la décoration des édifices, ou encore des statues étendues sur des couvercles de sarcophages.

Nous possédons cependant un certain nombre de statues en terre cuite, dont le rôle funéraire est évident; en général, ce sont des œuvres d'un travail très grossier, sans autre intérêt que leurs dimensions inusitées et qui, pour ce motif, ne nous arrèteront pas[1]. Le rôle funéraire des statues en terre cuite nous est déjà connu par les figures féminines de Canosa[2].

Il faut faire une place à part à la magnifique *tête en terre cuite*, de grandeur naturelle, conservée à l'*Ashmolean Museum d'Oxford*, et provenant de l'ancienne collection Fortnum[3]. Trouvée à Rome, sur l'Esquilin, elle

[1] Ex.: *Florence. Musée archéologique.*

Salle de Clusium. Femme assise, d'un âge avancé, nue jusqu'à la ceinture, ornée de colliers et de bracelets. Le bras droit est porté à la chevelure. Solaia, près de Sarteano. III[e] siècle. Hauteur: 0[m],60. — Figure féminine, aux traits jeunes, les deux mains ramenées à la chevelure. Même provenance, même date. Hauteur: 0[m],60.

Arezzo. Musée.

Figure de vieille femme, analogue aux précédentes, vètue d'une tunique à large manche, les mains portées à la chevelure. Chiusi, 0[m],60.

Il se peut qu'un certain nombre des figures que nous rangeons plus loin parmi les monuments votifs des sanctuaires (p. 200), aient eu un rôle funéraire; les renseignements fournis par les rapports des fouilles sont souvent insuffisants pour permettre d'en déterminer avec certitude la destination.

[2] Ci-dessus, p. 72.

[3] *Bullettino dell'Ist.*, 1882, p. 68; *Journal of hellenic Studies*, 1886, p. 122 sq., pl.; *Burlington Club, Catal. of objects of ceramic arts*, 1888, n° 249,

faisait partie d'une statue qui décorait sans doute un monument funéraire.

C'est un éphèbe à la chevelure courte et bouclée; la tête est inclinée à gauche, le regard est levé au ciel. Il était sans doute assis, dans une pose mélancolique, la tête reposant pensivement sur la main gauche qui est restée attachée à la joue, attitude que l'on peut se figurer semblable à celle d'une figurine de Tanagra, représentant un jeune homme drapé, au musée du Louvre [1].

La manière admirable avec laquelle est modelée cette tête l'a fait accuser de modernisme, mais l'authenticité en a été depuis reconnue.

Ce beau fragment, que l'on peut attribuer aux modeleurs du IIIe siècle avant notre ère, montre avec netteté les caractères du style scopasique [2], déjà constatés dans une tête masculine appartenant à un fronton trouvé à Faléries [3], d'un aussi bon travail que celle-ci.

Les statues de culte.

. . tunc per fictiles deos religiose jurabatur.
Sénèque. *Ad. Helv.*, X, 7.

Les statues en terre cuite représentant des divinités appartiennent toutes à une époque tardive. On sait cependant que dans les plus anciens temps, en Etrurie et à Rome, les dieux étaient modelés dans l'argile, et que ces

p. 96; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1887, I, p. 341, fig.; Collignon, *Sculpt. grecque*, II, p. 250, n. 1; Pottier, *Les Statuettes*, p. 230; Collignon, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 9; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 373; *Rev. arch.*, 1906, II, p. 205.

[1] *Monum. Piot*, X, p. 35, fig. 13.

[2] M. S. Reinach trouve que cette tête marque le passage entre le style de Scopas et celui de l'Ecole de Pergame; on y reconnaît, au premier coup d'œil, dit-il, la parenté avec le prétendu Alexandre mourant et les têtes des fils de Laocoon, *Gaz. des Beaux-Arts*, *l. cit.*

[3] Ci-dessus, p. 125, n° 5.

dei fictiles ont peuplé longtemps les cellas des temples[1]. De ces anciennes statues, aucune n'est parvenue jusqu'à nous, et celles que nous possédons datent d'un temps où l'on n'employait plus guère l'argile pour les statues de divinités, sculptées dans des matières plus nobles et où, en général, l'emploi statuaire de l'argile était déjà tombé en désuétude[2].

Parmi les statues que nous allons citer, plusieurs[3] ont été modelées rapidement, pour remplacer à Pompéi, après le désastre de 63, les divinités détruites, et nul doute que si l'éruption de 79 n'avait enseveli la ville, on ne les eut remplacées elles-mêmes bientôt par des œuvres plus précieuses. On comprend au reste qu'à Pompéi, petite ville de province, on ait fait usage de l'argile dans les sanctuaires peu importants, par économie. C'est sans doute le même motif qui a fait employer l'argile pour les statues trouvées en Afrique[4], à Tivoli[5].

Tandis qu'à Rome même, les dieux n'étaient plus que de marbre, de bronze, ou de matières précieuses, dans les villes peu fortunées, dans les campagnes, l'argile a sans doute contitué à être employée pour la représentation des divinités.

Une mosaïque du Cabinet des Masques, au Vatican, représente un paysage idyllique : dans le fond s'élève un sanctuaire, devant lequel est placée une image de la divi-

[1] Ci-dessus, p. 83 sq.

[2] Peut-être est-ce à une figure de divinité que l'on peut attribuer un *fragment de statue masculine*, trouvé à Ardée, sur l'emplacement d'un temple. Ce sont deux pieds plus grands que nature, que Pasqui date du V-IVe siècle et dont il vante le parfait modelé ; *Notizie*, 1900, p. 63, fig. 4 ; Winter, *Typen*, I, p. CXXIV.

[3] Ci-dessous, p. 192 sq., n° II-IV.

[4] Ci-dessous, p. 197 sq., n^o V-VI.

[5] Ci-dessous, p. 190, n^o I.

nité ; comme cette statue est rouge, il se pourrait bien que l'artiste ait voulu reproduire une figure en terre cuite qui ornait cet humble édifice[1].

I. — Rome. Musée étrusque du Vatican.

De Tivoli provient une belle *statue de Mercure*[2] *(fig. 15)*, qui a été trouvée en 1835, en même temps que les fragments de statues architecturales mentionnés plus haut[3].

Le jeune dieu est debout, appuyé sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie et un peu avancée ; le bras droit allongé et légèrement plié au coude tient le caducée ; de l'épaule gauche tombe une chlamyde retenue par la main gauche et dont les plis descendent le long de la jambe jusqu'à terre. La tête, à la chevelure courte et bouclée, est tournée à gauche ; elle est coiffée du pétase.

La terre est jaunâtre. La hauteur, y compris la plinthe, est de 1m,60.

Tout, dans cette statue, n'est pas antique. Les parties restaurées sont : le pétase, peut-être une partie de la tête, le bras droit avec le caducée, la plinthe.

La draperie adhère à la jambe gauche qu'elle renforce ;

[1] Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 170-1. C'est l'opinion de M. Helbig. Mais la couleur rouge pourrait aussi bien signifier que la statue, d'une autre matière, avait été peinte au minium. Cf. une statue de même teinte sur une fresque de Pompéi, dans un paysage champêtre, Roux-Barré, *Herculanum et Pompéi*, I, pl. 45.

[2] *Museo Gregoriano*, pl. LI ; Helbig, *Führer*², II, p. 272, n° 1177 ; Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*, p. 458 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 92 ; Birch, *Hist. of anc. Pott.*², p. 122, 497 ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 109 ; II, p. 373.

[3] Ci-dessus, p. 178.



Fig. 15. *Statue de Mercure.*
Vatican. Musée étrusque.

elle joue le même rôle que les troncs d'arbre et autres supports dans les statues de marbre.

On aperçoit encore des traces de couleur rouge sur le nu, de rouge-rose sur la draperie.

L'arrangement de la draperie, jetée sur l'épaule et retenue à poignée par la main gauche, est fréquente dans toute une série de statues d'Hermès, dont les exemplaires les plus connus sont ceux d'Aegion[1] et d'Atalanti[2]. L'attitude est celle que présentent un grand nombre de statues d'Hermès[3]. La position du corps, la direction de la tête, tournée du côté du « Spielbein, » rappellent les figures de type polyclétéen[4], ainsi que le rendu de la chevelure, en boucles courtes séparées sur le milieu du front, la manière de représenter les yeux.

Il y a donc tout lieu de croire que l'artiste qui a modelé cette statue, vers la fin de l'époque républicaine ou au commencement de l'époque d'Auguste, s'est inspiré d'une œuvre dérivée d'un type polyclétéen.

On peut supposer que ce Mercure était la statue de culte de l'édifice que décoraient les figures féminines trouvées au même endroit.

II. Musée de Naples.

De Pompéi proviennent plusieurs statues de divinités, en terre cuite. Ce sont tout d'abord les statues de *Jupiter (fig. 16)*, de *Junon (fig. 17)* et le buste de *Minerve*, qui fu-

[1] S. Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 149, nº 2.

[2] Ibid., p. 149, nº 3.

[3] Clarac-Reinach, I, p. 363, nº 1509; p. 365, nº 1588, etc.

[4] Furtwängler, *Masterpieces*, p. 264, fig. 111 (Athlète du Braccio Nuovo), pl. XII, (éphèbe de Dresde); p. 269, fig. 113 (Hermès de l'Ermitage); p. 271, fig. 214 (Pan de Leyde), etc.



Fig. 16. *Jupiter de Pompéi.*
Musée de Naples.

rent trouvés en 1756 dans le petit temple situé à l'angle nord-est de l'insula du théâtre[1].

Ces figures se dressaient sur une base, au fond de la cella. Mais il faut remarquer qu'elles n'étaient pas destinées à cet édifice. Elles remplaçaient les statues plus précieuses, en marbre ou en bronze, de la Trinité Capitoline, qui décoraient le Capitole de Pompéi. Après que cet édifice eut été détruit, lors du tremblement de terre de 63, on affecta au culte capitolin le temple de Zeus Meilichios, et on modela hâtivement ces trois statues d'argile pour tenir la place des œuvres perdues.

On ne peut admettre, en effet, que ces statues si médiocres, de dimensions différentes, aient été consacrées aux grandes divinités capitolines avant le désastre, ni que ce petit temple, si modeste, et situé en dehors du centre de la ville, ait été dès l'origine le sanctuaire de Jupiter, de Junon et de Minerve.

Il a fallu que le tremblement de terre de 63 ruinât le vrai Capitole, pour obliger les Pompéiens à loger provisoirement ces divinités dans le petit temple de Zeus.

Nous passons rapidement sur ces figures, connues et publiées depuis longtemps, qui n'en imposent que par leur grandeur, mais non par leur valeur artistique. Elles sont moulées et grossièrement travaillées[2].

[1] Ce temple fut nommé tout d'abord, temple d'Esculape, puis temple de la Trinité Capitoline; M. Mau a prouvé que ces dénominations n'étaient pas exactes et que l'édifice était celui de Zeus Meilichios. *Röm. Mitt.*, 1896, p. 141 sq.; Mau, *Pompei, its life and art*, 1899, p. 177 sq.

[2] Winckelmann, *Werke*, III, 22; IV, 99; Gerhard, *Neapel antik. Bildw.*, 1828, I, p. 16; *Museo borbonico*, VIII, p. XXIX (Jupiter); Clarac, I, p. 29, pl. 420 A, 727 A; Clarac-Reinach, I, p. 202 (Junon); Brongniart, *Traité des arts céramiques*, I, p. 307; O. Muller, *Handb. d. Arch.*, 1848, p. 421; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 1; Breton, *Pompeia décrite et dessinée*[3], 1869, p. 54; Birch, *Hist. of anc. Pott.*[2], p. 497; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374; Monaco, *Guide du Musée de Naples*, p. 111, nº 8224; Saglio-Pot-



Fig. 17. *Junon de Pompéi.*
Musée de Naples.

On avait voulu tout d'abord reconnaître en elles Asklépios et Hygie; la dénomination de Jupiter et de Junon est adoptée aujourd'hui généralement; elle n'est cependant pas certaine[1].

Nous renvoyons pour plus de détails à la description détaillée de Rohden[2].

L'himation transparent, qui plaque contre la tunique et en laisse apercevoir les plis, dans la statue de Junon, se retrouve dans toute une série d'œuvres en marbre de l'époque hellénistique, rapportées par Amelung et Watzinger au groupe des Muses de Philiscos de Rhodes[3], dans une statue féminine de Magnésie[4] et d'autres monuments encore. Ce détail de technique semble avoir été propre à ce sculpteur.

III. Pompéi.

Fragment d'une grande statue d'Isis, trouvé en 1766 à Pompéi et perdu[5].

tier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1132; Pottier, *Les Statuettes*, p. 230, fig. 81 (Jupiter); Rohden, *Die Terracotten von Pompei*, pl. 29, p. 3, 18, 20-21; Gusman, *Pompei*, p. 105 (Jupiter); p. 106 (Junon); Weichhardt, *Pompei vor der Zerstörung*, 1897, fig. 151 (Jupiter); 152 (Junon); Kleine Ausgabe, p. 46; Gsell, *Musée de Tebessa*, p. 75; Overbeck, *Pompéi*[4], p. 111-2, fig. 64 (Jupiter); p. 53, 95; Mau, *Bullettino dell'Ist.*, 1883, p. 34 sq.; Id., *Röm. Mitt.*, 1896, p. 142-3; Id., *Pompei, its life and art*, 1899, p. 178, 441; Id., *Pompei in Leben und Kunst*, 1900, p. 168, 441; Id., *Führer durch Pompei*, 1896, p. 43, p. 44 (Jupiter); Id., *Pompeianische Beiträge*, p. 228; Overbeck, *Gesch. der Kunstmythol.*, I, Zeus, p. 138, nº 39; p. 139; II, Hera, p. 118 D; Nissen, *Pompeianische Studien*, p. 177; Gargiulo, *Collection of the most remarkable monuments of the national musaeum*, tome IV, pl. 1, 2.

[1] Overbeck, *Kunstmythol.*, (Zeus), p. 139.

[2] *Die Terracotten von Pompei*, p. 42-3. Hauteur: Jupiter: 1m,85, nº 22574; Junon: 2m,07, nº 22575; Minerve: 0m,31, nº 22573.

[3] Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, p. 44 sq.; *Anhang*, p. 79; Watzinger, *Das Relief des Archelaos von Priene* (63e Winkelmanspr.)

[4] Watzinger, *Magnesia*, p. 186 sq., pl. IX.

[5] Rohden, *op. cit.*, p. 18.

IV. Pompéi.

Fragment d'une statue de Minerve, trouvé en 1861 à Pompéi, dans une niche à droite de l'entrée de la Porte Marine. Cette statue, dont Rohden vante le modelé, daterait de la première moitié du premier siècle avant notre ère. Pour plus de détails, nous renvoyons à Rohden[1].

V. Musée de Tébessa.

Quelques fragments de statues en terre cuite ont été trouvés en 1897 à Ain-Chabrou, près de Tébessa[2].

1. *Tête masculine barbue*[3] qui doit avoir appartenu à une statue haute d'environ 1^{m},20. Les cheveux sont longs, la barbe frisée, les yeux gros et saillants, la bouche entr'ouverte. Au sommet de la tête, un trou d'évent circulaire.

On aperçoit sur le front et les joues des traces de couleur chair ; les yeux étaient bleus, la barbe, les sourcils et probablement les cheveux, étaient dorés[4].

Gsell serait disposé à reconnaître dans cette figure

[1] *Op. cit.*, pl. XXXI, p. 18, 20, 44 ; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 1 ; Pottier, *Les Statuettes*, p. 232 ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374. Nous n'avons aucun renseignement sur une statue de Minerve trouvée à Rocca Aspromonte, près de Bojano, qui devint la propriété du Musée de Vienne. Elle est mentionnée, par O. Müller, *Handb. der Arch. der Kunst*, 1848, p. 421 ; Abeken, *Mittelitalien*, p. 344, 369.

[2] Gsell, *Musée de Tebessa*, p. 72 sq., pl. X (bibliographie) ; ajouter : Schulten, *Arch. Anz.*, 1899, p. 75 ; *Rev. arch.*, 1898, I, p. 129 ; Winter, *Typen*, I, p. XCI.

[3] *Musée de Tébessa*, pl. X, 3.

[4] La chevelure dorée se rencontre fréquemment dans les monuments de l'Afrique romaine. Cf. Delattre, *Musée Lavigerie*, II., p. 7, 13, pl. I, III.

Pluton, après avoir songé à Esculape[1]; mais dans son état actuel, il paraît difficile de lui donner un nom.

2. A la même statue appartenaient peut-être quelques fragments d'un *manteau* et une *jambe* nue[2].

3. *Partie inférieure d'un torse*[3] recouvert d'une tunique dorée et d'une cuirasse qui se prolonge par des plaques semi-circulaires et des lambrequins. On aperçoit encore des traces de couleur rose, bleue, jaune.

Les proportions sont à peu près les mêmes que celles de la tête n° 1; cependant il y a tout lieu de croire que ce fragment appartenait à une autre statue. C'était peut-être le dieu Mars qui était représenté, au dire de Gsell. Mais remarquons que rien ne permet de reconnaître Pluton et Mars dans ces fragments, plutôt qu'une autre divinité ou qu'un simple mortel.

Ces statues sont entièrement modelées à la main. La surface était recouverte d'un enduit de stuc, sur lequel étaient appliquées les couleurs.

Suivant Schulten[4], ces terres cuites seraient de travail grec et appartiendraient probablement à l'époque carthaginoise. Gsell ne pense pas que l'on puisse les placer plus haut que le premier siècle de notre ère.

VI. Tunis. Musée du Bardo.

M. Gauckler, en fouillant en 1899 le quartier de Dermech, à Carthage, a mis au jour les restes d'une maison

[1] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1899, p. 76.
[2] *Musée de Tebessa*, p. 72.
[3] *Ibid.*, pl. X, 6.
[4] *Arch. Anz.*, 1900, p. 76,

qui semble dater de la période constantinienne ; sous ces constructions s'en montrèrent d'autres, plus anciennes : un couloir avec un escalier menant à une salle dans laquelle on trouva un grand nombre de sculptures diverses[1], parmi lesquelles le *fragment d'une statue en terre cuite*[2] *représentant le dieu Mên,* foulant aux pieds la tête d'un taureau. Il ne reste que la tête du taureau et la jambe du dieu jusqu'au-dessous du genou. La tète est d'un modelé excellent et plein de vigueur; l'animal semble beugler de douleur, l'œil, dont la prunelle est indiquée par un cercle et l'iris par un point, est levé, comme pour implorer la pitié du dieu. Traitée d'une manière sûre et puissante, elle fait grand honneur à celui qui l'a modelée et l'on peut regretter de n'avoir conservé qu'une aussi faible partie de l'ensemble.

Le pied du dieu, chaussé de brodequins, pose sur le crâne de l'animal, la jambe tendue est revêtue d'anaxyrides.

Le dieu, jeune et imberbe, était vêtu du costume phrygien, bonnet, tunique, anaxyrides et brodequins, qu'il porte toujours dans les représentations que nous avons de lui.

Parmi les monuments, les uns montrent Mèn debout, le pied posé sur un taureau terrassé[3], les autres, Mên

[1] Perrot, *Rev. de l'art anc. et mod.*, VI, p. 6 sq.; *Comptes Rendus de l'Acad. des Inscript. B. L.*, 1899, p. 156 sq.

[2] Perrot, *op. cit.*, p. 7, fig. 1 ; p. 9; Gauckler, *Comptes Rendus de l'Acad. des Inscript. B. L.*, 1899, p. 159; Gsell, *Musée de Tebessa*, p. 75; *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1900, p. 117; *Rev. arch.*, 1903, I, p. 11, n. 2; *Ibid.*, 1906, II, p. 408, n. 1. Les *Comptes Rendus de l'Acad. des Inscript. B. L.* mentionnent, par erreur sans doute, deux statues de Mithra en terre cuite.

[3] Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Lunus*, p. 1394, fig. 4665; Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, II, p. 220, fig. 50; Roscher, *Lexikon*, s. v. *Men*, p. 2714, fig. 6.

posant le pied sur une tête de taureau[1]. C'est de ces derniers qu'il faut rapprocher la statue de Carthage. On remarque sur le pied du dieu un petit serpent. Cet animal se retrouve dans tous les monuments du culte de Mithra à qui Mên fut souvent assimilé[2].

Les reliefs, les terres cuites, les petits bronzes, les monnaies, etc., qui représentent le dieu Mên ne sont pas rares; par contre on ne connaît encore aucune œuvre de statuaire en ronde-bosse[3]. Le fragment de statue en terre cuite qui nous occupe mérite à cet égard l'attention.

La statue de Mên fut déposée, au IV[e] siècle, dans la cachette de Dermèch, en même temps que les autres sculptures qui y furent trouvées, et l'on peut penser vraisemblablement qu'elle n'est guère antérieure à l'époque à laquelle elle fut cachée.

Les statues votives.

Parmi la masse immense des figures votives en terre cuite qui peuplaient les sanctuaires d'Italie, il en est qui atteignaient souvent des dimensions considérables. Les statues votives de grandeur naturelle ne sont pas rares. Il est donc nécessaire que nous les mentionnions dans une étude sur la plastique en terre. Mais ce sont des œuvres d'un travail très grossier, sans aucune valeur artistique. Elles abondent dans les musées, les collections privées; elles représentent soit la divinité à laquelle était faite l'offrande, soit le dédicant, soit encore des animaux. Ce sont des statues entières, des demi-statues, des têtes, des

[1] Saglio-Pottier, *op. cit.*, note 11; Roscher, *op. cit.*, p. 2746, 2759, 2761.
[2] Saglio-Pottier, *op. cit.*, s. v. *Mithra*, p. 1944.
[3] Roscher, *Lexikon*, s. v. *Men.*, p. 2735.

membres divers[1]. Nous nous bornons à donner en note quelques indications bibliographiques sur un certain nombre de ces monuments connus et peu intéressants.

[1] Stieda, *Röm. Mitt.*, 1899, XIV, p. 231 sq.; Winter, *Typen*, I. p. CXX; n. I (à gauche).

Statues et fragments de statues.

Capoue. *Notizie*, 1888, p. 64; Winter, *op. cit.*, I, p. CXV, n. 2 (à droite), *Notizie*, 1886, p. 456. — **Cervetri**. *Museo Gregoriano*, I, pl. XLVII; *Arch. Zeit.*, *Anz.*, XXV, 1867, p. 5*, rem. 17. — **Este.** *Notizie*, 1888, p. 96, n. 76 (pl. VIII, fig. 20); n° 78; n° 80 (pl. VIII, fig. 24). — **Falérics.** *Bullettino dell'Ist.*, 1829, p. 74; 1880, p. 112; Winter, *op. cit.*, I, p. CXXVII. — **Nemi.** *Bullettino dell'Ist.*, 1885, p. 149-151; *Röm. Mitt.*, 1886, p. 176 sq.; Pottier, *Les Statuettes*, p. 233; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374. — **Pompéi.** Gusman, *Pompéi*, p. 442. — **Rome.** Sanctuaire de Minerva Medica, *Bullettino della comm. arch. di Roma*, 1888, p. 125, 496, n° 2 sq.; *American Journal of arch.*, 1887, p. 474; 1888, p. 108; 1894, p. 601; Winter, *op. cit.*, I, p. CXX. — **Sezze.** *Notizie*, 1880, p. 142; Winter, *op. cit.*, I, p. CXXV. — **Véies.** *Notizie*, 1889, p. 31, 64; *American Journal of arch.*, 1889, p. 223, 503-4; *Arch. Anz.*, 1890, p. 154. — **Vulci.** *Arch. Zeit.*, 1852, p. 219, rem. 20; *Museo Gregoriano*, I, pl. XLIV. — **Piedimonte di Alife.** *Notizie*, 1877, p. 15.

Cf. encore *Cataloghi Campana*, Classe IV, serie prima, p. 2; Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, 1814; pl. XVIII, fig. II, p. 42; Milani, *Museo italiano*, I, p. 93, n. 10.

Têtes, membres divers, etc., outre les références précédentes, encore:

Amalia. *Bullettino dell'Ist.*, 1864, p. 58. — **Ardée.** *Musée Fol. Catal. descriptif.* I, p. 401 sq. — **Atri.** *Notizie*, 1902, p. 183 sq., 185 sq. — **Caere.** *Notizie*, 1886, p. 38; *Museo Gregoriano*, pl. XLVII, XLVIII; *American Journal of arch.*, 1886, p. 218; *Studi e Materiali*, I, p. 147, n°s 23-35. — **Cagliari.** *Notizie*, 1892, p. 35, 1893, p. 256 sq. — **Civita Lavinia.** *Bullettino dell'Ist.*, 1885, p. 145. — **Conca.** *Röm. Mitt.*, 1896, p. 183. — **Este.** *Notizie*, 1888, p. 96; *American Journal of arch.*, 1888, p. 365. — **Gabies.** *Bullettino dell'Ist.*, 1845, p. 52-3. — **Nemi.** *Notizie*, 1885, p. 159, 192; *American Journal of arch.*, 1885, p. 441; *Röm. Mitt.*, 1891, p. 371. — **Norba.** *Notizie*, 1904, p. 448, n° 6, fig. 9; p. 449, 451, fig. 10; 1903, p. 249. — **Palestrine.** *Bullettino dell'Ist.*, 1883, p. 29; *Notizie*, 1878, p. 68; 1900, p. 92-3; *Studi e Materiali*, I. p. 147, n° 36, 37; p. 148, n° 38. — **Pitigliano.** *Notizie*, 1898, p. 434, 439. — **Rome.** Sanctuaire d'Esculape. *Bullettino d. comm. arch. di Roma*, 1886, p. 432, n° 29; *Notizie*, 1892, p. 267; *Bullettino d. comm. arch. di Roma*, 1872, p. 306; 1874, p. 259; cf. encore, *Burlington Club, Catal. of objects of ceramic art*, 1888, pl. 248, p. 96, p. 97, n° 251; *Notizie*, 1888, p. 133; *Bullettino d. comm. arch. di Roma*, 1876, p. 227, n° 48, 49, etc. — **Saturnia.** *Notizie*, 1899, p. 485. — **Sparanese.** *Studi e Materiali*, I, p. 150, n° 57. — **Strongoli.** *Notizie*, 1880, p. 71; Winter, *Typen*, I, p. CIV. — **Tivoli.** *Notizie*, 1898, p. 332, etc. Cf. aussi *Cataloghi Campana*, Classe IV, serie seconda, p. 2

Les statues décoratives.

La terre cuite a servi aussi à modeler un grand nombre de statues n'ayant qu'un simple but décoratif. Les monuments de ce genre datent tous d'une époque tardive, en général du Ier siècle de l'ère chrétienne. Pompéi a livré un assez grand nombre de ces figures qui décoraient soit les maisons, soit les jardins. L'argile remplaçait, pour ceux qui ne voulaient pas faire la dépense d'œuvres de marbre ou de bronze, les matières plus précieuses. Aussi ne peut-on pas demander à ces statues employées par raison d'économie, d'être des œuvres d'une grande valeur artistique. Elles sont généralement grossièrement travaillées au moule, puis à l'ébauchoir. Tout en elles trahit la rapidité du travail et le manque de soin. Ce qu'elles rappellent, ce sont les grossières statues de terre cuite d'un usage si fréquent dans les pays du midi, en Italie, en Grèce, qui décorent le faîte des maisons, qui ornent les fontaines, les portes des jardins, et qui, peintes à la chaux, imitent souvent le marbre.

sq.; Lützow, *Münchener Antiken*. pl. 40; Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek*, 1900, n° 376, 451-2, 460, 461; Helbig, *Führer*², II, p. 270, etc.

Mentionnons encore les terres cuites votives représentant des divinités, trouvées à Ardée et conservées au Musée du Louvre. Les dimensions en sont considérables et la facture est supérieure à celle de la majorité de ces produits industriels. Plusieurs atteignent jusqu'à un mètre de hauteur.

Louvre. Salle B de la céramique. Vitrine G. H. I. — *Cataloghi Campana*, classe IV, serie sesta, p. 25; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1862, II, p. 171, II; Noël des Vergers, *L'Etrurie et les Etrusques*, I, p. 180; *Monum. grecs*, I, n° 5, 1876, p. 7; Duruy, *Hist. des Romains*, 1879, I, p. 45, planche; Pottier, *Les Statuettes*, p. 233; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374.

Une petite statue votive du Musée de Pérouse représente Hercule assis sur un rocher. Abeken, *Mittelitalien*, p. 369; *Annali dell'Ist.*, 1867, pl. I; Pottier, *op. cit.*, p. 224, fig. 76, p. 223.

I. Pompéi. Musée de Naples.

Deux statues de terre cuite, représentant *un acteur et une actrice* (*fig. 18 et 19*) se faisaient pendant à l'entrée d'un jardin de Pompéi. Elles sont bien connues; aussi renvoyons-nous à la description détaillée de Rohden. Les reproductions qui en ont été faites sont toutes mauvaises, c'est pourquoi nous avons jugé qu'il n'était pas inutile d'en donner ici de meilleures[1].

II. Pompéi. Musée de Naples.

N° 22321.

Un *éphèbe*, haut de 1m,75, est debout, s'appuyant sur la jambe gauche, la jambe droite légèrement écartée et fléchie[2]. Il est entièrement drapé dans son manteau; le bras gauche est allongé sous la draperie, le bras droit replié sur la poitrine laisse à découvert la main; le manteau, laissant à nu le sein droit, passe sur l'épaule gauche et retombe par derrière. L'attitude des bras et la dispo-

[1] Rohden, *Die Terracotten von Pompei*, pl. XXXV, 1, 2; p. 18, 22; p. 46-7 (bibliographie). Ajouter S. Reinach, *Répert. de la stat.*, I, p. 534, pl. 874 D; O. Müller, *Handb. d. Arch.*, 1848, p. 421; Gerhard, *Monumenti antichi di Napoli*, p. 79, n° 261, pl. A B, 1-2; Wieseler, *Annali*, 1853, p. 30 sq.; p. 282, pl. A B, 1-2; Monaco, *Guide général du Musée national de Naples*, 1900, p. 109; Gusman, *Pompei*, p. 192, fig. 443; Birch, *Hist. of anc. Pott.*², p. 497; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374; Pottier, *Les Statuettes*, p. 232; Winter, *Typen*, II, p. 430, note au bas de la page; Gargiulo, *Collection of the most remarkable monuments of the national musaeum*, tome IV, pl. 3.

[2] Gusman, *Pompéi*, p. 443, fig.



Fig. 18. *Acteur de Pompéi.*
Musée de Naples.



Fig. 19. *Actrice de Pompéi.*
Musée de Naples.

sition de la draperie se retrouvent fréquemment dans les statues romaines de cette époque[1].

Les cheveux forment des boucles longues et fouillées, qui tombent par derrière jusque sur les épaules. La tête est un peu tournée à droite.

La tête est d'un assez bon modelé; la bouche est entr'ouverte, les paupières sont fortement indiquées. Une expression d'étonnement et de candeur est répandue sur le visage.

La terre est rouge. Il y a des traces de couleur rouge sur le cou et au bout du pied gauche.

III. Pompéi. Musée de Naples *(fig. 20)*.

Une autre *statue d'éphèbe* (n° 24227)[2], haute de 1m,60, est semblable à la précédente; la différence consiste dans la chevelure qui ne forme plus de grosses boucles, mais de longues mèches. Le travail est moins soigné que dans la figure n° II.

La terre, rouge jaunâtre, montre des traces de lait de chaux sur la draperie, et de rouge foncé sur la main droite.

IV. Pompéi. Musée de Naples.

Une *troisième statue* (n° 22322) reproduit encore le même type. Il manque la tête, la main droite. La terre, rouge, est mêlée de petits graviers.

Hauteur : 1m,60.

[1] S. Reinach, *Répert. de la stat.*, I, p. 178, 3; 546, 3; 547, 1, 2, 3; 548, 4; 552, 8; 553, 7; 554, 4; 557, 8; II, p. 617, 5; 618, 2; 624, 6.

[2] Gusman, *Pompéi*, p. 442.



Fig. 20. *Ephèbe de Pompéi.*
Musée de Naples.

V. Pompéi. Musée de Naples (*fig. 21*).

Buste d'éphèbe, coupé à la hauteur des seins (n° 21010). La tête est légèrement tournée à droite et inclinée sur l'épaule. La chevelure est la même que celle de l'éphèbe



Fig. 21. *Buste d'Ephèbe de Pompéi.*
Musée de Naples.

n° II. Les yeux sont incisés : un cercle indique la pupille, un point l'iris. La terre est brun rouge, sans aucune trace de couleur.

Hauteur : 0^{m},40.

Le type de la tête est très voisin de celui de l'éphèbe n° II.

VI. Pompéi. Musée de Naples.

Ce ne sont pas les seules statues de terre cuite décoratives trouvées à Pompéi. Dans une demeure (Regio VI, insula 13, n° 19) la paroi du fond du jardin présente 6 niches, qui étaient autrefois ornées de statues. Dans une de ces niches, on trouva en 1874 une *petite statue d'enfant*[1], de travail médiocre, sans doute antérieure au tremblement de terre de 63. L'enfant est nu, debout, le poids du corps portant sur la jambe droite, la gauche légèrement écartée. Le bras droit qui est brisé, était allongé contre le corps, le bras gauche plié au coude est tendu en avant.

Hauteur : 0m,51.

Une statuette de Catajo reproduit un type identique[2].

Dans une autre niche du même jardin, on trouva les *fragments d'une statue analogue*[3].

VII. Quaderna. Bologne, Musée.

De Quaderna, l'antique Claterna, provient une *petite statue d'Eros*, haute de 0m,63, conservée au musée de Bologne[4]. On voit encore au dos la trace des ailes. Les

[1] Rhoden, *Terracotten von Pompei*, pl. XXXIV, p. 18, 21, 45 ; Gusman, *Pompei*, p. 442, fig. ; Monaco, *Guide*, 1900, p. 111 ; Pottier, *Les Statuettes*, p. 232 ; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 374.

[2] *Einzelverkauf* n° 58 ; S. Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 108, n° 6.

[3] Rohden, *op. cit.*, p. 18, 46.

[4] Brizio, *Notizie*, 1892, p. 141, fig. ; *American Journal of arch.*, 1893, p. 275 ; Winter, *Typen*, I, p. CXXX.

cheveux bouclés sont ramenés sur le sommet de la tête en une coque élégante. Le petit dieu était dans une attitude violente, la jambe gauche avancée, le bras gauche étendu, la tête inclinée sur l'épaule gauche. Le modelé rappelle celui des statues de Pompéi dont la statue de Bologne doit être contemporaine. Son rôle décoratif était sans doute le même.

VIII. Constantinople, Musée.

Des figures d'enfants précédentes, on peut rapprocher une *petite statue du musée de Constantinople*, d'un travail très grossier (n° 173). L'enfant est nu, debout, appuyé sur la jambe gauche, la jambe droite un peu avancée; les bras, qui sont brisés, étaient étendus de côté[1]. La chevelure courte est frisée.

Terre rouge jaune. Hauteur : $0^{m},65$.

Le haut des cuisses et le cou sont restaurés. Le pied gauche manque.

IX. Pompéi.

On a encore trouvé à *Pompéi* des *fragments de jambes d'un cerf en terre cuite*, plus que grandeur naturelle, qui aurait été placé sur une base près du temple du Forum triangulaire[2].

X. Rome. Londres, British Museum.

Une série de statues en terre cuite a été trouvée en 1767 près de la Via Latina, à Rome; elles sont conservées

[1] L'attitude est à peu près la même dans une statuette de Pompéi. Rohden, *op. cit.*, pl. XLI, 3.

[2] *Röm Mitt.*, VI, 1891, p. 261, n° 1. Mentionnons encore, venant de Pompéi : *Tête féminine*, à l'Ermitage, qui faisait peut-être partie d'un buste ou d'une statue. Rohden, *op. cit.*, p. 18, pl. XVI, 2; Id., *op. cit.*, p. 22, cite divers *fragments mutilés de statues en terre cuite.*

au British Museum. Ce sont *cinq statues féminines drapées, une Athéna assise, et deux hermès de Dionysos*. Ces œuvres, de grandeur naturelle, datent de la fin de la république ou du commencement de l'empire[1].

Elles décoraient vraisemblablement un jardin. On a reconnu dans ces figures féminines des Muses[2]. Comme elles sont toutes privées d'attributs, sauf la statue n° 4, il est impossible de leur donner une dénomination précise.

Le fait d'avoir trouvé avec elles une statue d'Athéna et deux hermès de Dionysos n'est pas étonnant. On sait qu'Athéna est souvent groupée avec les Muses[3], et qu'étroits sont les rapports qui unissent ces dernières à Dionysos.

1.-2. *Deux hermès de Dionysos barbu*[4]. La chevelure et la barbe forment des boucles traitées dans la manière sévère du V[e] siècle. La tête est ceinte d'une couronne de feuilles de vignes et d'une bandelette dont les extrémités tombent à droite et à gauche sur les tenons de l'hermès. La pupille des yeux est incisée.

Une gemme du British Museum, signée par Aspasios, reproduit un hermès de Dionysos barbu identique aux hermès de terre cuite[5], et inspiré d'une œuvre de l'école de Phidias.

[1] Walters, *Catal. of the Terracottas in the Brit. Mus.*, p. XIII, 370-2; n° D 431, D 440 (excepté D 438 et D 439); Id., *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 373-4; Pottier, *Les Statuettes*, p. 230; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Figlinum opus*, p. 1132; Birch, *Hist. of anc. Pott.*[2], p. 497, 122.

[2] Bie, *Die Musen in der antiken Kunst*, p. 58, III, p. 93.

[3] On sait que les Muses ont souvent formé des groupes décoratifs pour maisons, jardins, Roscher, *Lexikon*, s. v. *Musen*, p. 3285.

[4] Walters, *Catalogue*, n° D 431-D 432 (références).

[5] *Arch. Jahrb.*, 1888, pl. 10, n° 11; 1889, p. 48, n° 2.

Suivant les indications du catalogue du British Museum, la gemme serait suspecte et imitée des hermès de terre cuite. M. Furtwängler croit au contraire à l'authenticité de la gemme, les hermès peuvent être antiques et dérivés du même original que la gemme d'Aspasios ; il lui paraît plus vraisemblable cependant qu'ils sont modernes et que le modeleur a imité la gemme.

3. *Figure féminine*[1], vêtue d'une tunique et, par-dessus, d'un chiton à apoptygma ; elle est debout, la jambe gauche un peu avancée. Le bras gauche, plié au coude, est tendu en avant, le bras droit est ramené sur la poitrine. La chevelure bouclée tombe sur les épaules.

Cette figure représente vraisemblablement la muse Uranie ; la position des bras semble indiquer qu'elle tenait dans la main gauche le globe, et, dans la droite, la baguette, attributs qu'on voit par exemple sur une figure de muse d'un sarcophage de la Glyptothèque de Munich[2].

4. *Figure féminine*[3] vêtue d'une tunique serrée sous les seins et d'un himation drapant le bas du corps à partir de la ceinture, et couvrant l'épaule gauche. Le bras droit est ramené sur la poitrine ; le bras gauche s'appuie sur un diptyque surmontant un pilier. La tête est brisée.

Ce type de muse avec diptyque, dans lequel on peut reconnaître Calliope, est assez rare. Bie n'en peut citer que peu d'exemples[4].

[1] WALTERS, *Catalogue*, p. 370, D 433 (référence) ; CLARAC-REINACH, *Répert. de la stat.*, I, p. 278, nº 1110 A.

[2] BAUMEISTER, *Denkm.* s. v. *Musen*, p. 973, fig. 1186, 3me fig. à partir de la droite ; aussi, CLARAC-REINACH, I, p. 277, nº 1104 ; BIE, *op. cit.*, p. 80. 4 *β*.

[3] WALTERS, *Catalogue*, p. 370, D 434 (références) ; BIE, *op. cit.*, p. 73, 2 *i* ; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. *Musen*, p. 3288 ; CLARAC-REINACH, I, p. 271, nº 2.

[4] BIE, *l. cit.* ; ROSCHER, *l. cit.*

L'attitude est semblable à celle d'une muse représentée sur les monnaies de Pomponius Musa[1], mais la disposition du vêtement est autre. Une muse d'une peinture d'Herculanum offre par contre une attitude et un vêtement identiques[2].

5. *Figure féminine*[3] vêtue d'un chiton à apoptygma et à colpos. Sur les épaules est attachée une chlamyde, qui pend par derrière.

La tête a été restaurée; le bras droit et l'avant-bras gauche manquent.

Le modeleur qui a façonné cette statue semble s'être inspiré d'une des figures du groupe des muses que Fulvius Nobilior enleva à Ambracie, et dédia à Rome dans le temple d'Hercules Musarum, en 177 avant l'ère chrétienne. Le type de ces statues est connu par les monnaies de Q. Pomponius Musa, qui datent du dernier siècle de la république.

Sur plusieurs de ces monnaies[4], on aperçoit une muse, vêtue d'un chiton à apoptygma serré sous les seins, tournée à gauche, tenant la lyre dans la main gauche levée, et le plectre dans la droite allongée contre le corps. L'attitude est identique à celle de la statue du British Museum; le poids du corps porte sur la jambe gauche, la droite est fléchie; le vêtement forme de part et d'autre de longs plis qui tombent à terre. Un détail caractéristique est fourni par la chlamyde qui est retenue sur les

[1] Bie. *op. cit.*, p. 25, fig. 2.

[2] Roscher, *Lexikon*, s. v. *Musen*, p. 3274, fig. 10 *b*.

[3] Walters, *Catalogue*, p. 371, D 435 (références), Clarac-Reinach, I, p. 271, n° 1.

[4] Bie, *op. cit.*, p. 27, fig. 10-11; p. 63, I γ.

épaules et qui tombe par derrière; elle se retrouve sur les monnaies comme dans la statue de terre cuite.

Un certain nombre de statues réunies par Bie, dérivent de ce type[1].

On pourrait placer entre les mains de cette figure la lyre ou la cithare, attributs que l'on rencontre tous deux sur ces monnaies de Pomponius Musa, et donner à cette muse le nom de Terpsichore ou d'Erato.

6. *Figure féminine*[2] vêtue d'un chiton et d'un himation qui traverse obliquement la poitrine, et dont les plis couvrent le bras gauche. La tête, tournée et inclinée à droite, porte une sphendoné. Les avant-bras sont brisés.

Si, dans la figure précédente, le modeleur a imité une des muses du groupe d'Ambracie, ici, il s'est inspiré d'un autre groupe de statues également célèbres. On peut en effet rapprocher cette statue de la muse tenant une double flûte qui est représentée sur la base d'Halicarnasse et qui dériverait du groupe des muses de Philiscos de Rhodes[3].

Ici la draperie n'est pas traitée de la même façon que dans les autres figures de cet ensemble. L'himation colle au chiton et en laisse transparaître les plis; ce détail est particulier à un certain nombre de sculptures hellénistiques qui dériveraient du groupe de Philiscos[4].

7. *Figure féminine*[5] vêtue d'un chiton à manches et

[1] Bie, *op. cit.*, p. 64.

[2] Walters, *Catalogue*, p. 371, D 436 (références); *63e Winkelmannspr. (Berlin)*, p. 8, fig. 3; Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus mantinera*, p. 80.

[3] Watzinger, *63e Winkelmannspr.*, l. c.

[4] Watzinger, *Magnesia am Meander*, p. 186 sq. Nous avons déjà remarqué ce détail dans la statue de Junon de Pompéi, ci-dessus, p. 196.

[5] Walters, *Catalogue*, p. 371, D 437 (références); Clarac-Reinach, I. p. 269, 1.

d'un himation qui couvre l'épaule et le bras gauche, revient draper le bas du corps, et s'enroule autour du poignet gauche. Le corps est appuyé sur la jambe gauche, la droite est fléchie. Le bras droit, plié au coude, est tendu en avant. Le bras gauche est allongé. La tête est couronnée de feuilles et de baies de lierre.

La disposition du vêtement est fréquente; on la rencontre, entre autres, dans une figure de muse sculptée sur un sarcophage du British Museum, dont l'attitude, de plus, est identique à celle de notre statue[1].

Les feuilles et les baies de lierre sont l'attribut habituel de Thalie[2].

8. *Athéna assise*, vêtue d'un long chiton et d'un himation[3].

XI. Rome.

M. Milani cite trois statues d'une collection particulière, à Rome. L'une d'elle, mesurant 1m de haut, représente un Faune et décorait une fontaine monumentale en terre cuite[4].

[1] *Ancient Marbles*, X, pl. XLIV (2me figure à partir de la gauche); cf. aussi, bas-relief d'Archélaos de Priène, registre inférieur, figure féminine à droite de l'autel; *63e Winkelmannspr.*, pl. I.

[2] Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Musæ*, p. 2069.

[3] Nous ne connaissons cette statue que par la description de Walters, p. 372, D 440.

[4] *Museo italiano*, I, p. 93, n. 4.

Les portraits.

On sait combien le genre du portrait, que les Grecs ne connurent que tard, est ancien en Italie, où les Etrusques,



Fig. 22. *Tête de jeune fille.*
Antiquarium de Berlin.

et leurs disciples les Romains, eurent de bonne heure un sentiment très vif de la réalité et s'efforcèrent de saisir les traits particuliers de la physionomie. L'emploi statuaire de l'argile, matière pour laquelle ils eurent toujours une prédilection marquée, n'est peut-être pas étranger au développement de ce genre. Par sa plasticité, l'ar-

gile se prêtait à rendre fidèlement et facilement tous les détails du visage que copiait l'artiste, et celui-ci, de plus, pouvait se servir du moulage pris sur le mort et en tirer



Fig. 23. *Tête de jeune fille.*
Antiquarium de Berlin.

une épreuve en terre[1]. Les nombreux portraits en terre cuite que l'on rencontre dans la statuaire funéraire étrusque sembleraient le prouver. M. Martha cite en particulier deux têtes du musée du Louvre, provenant de Cer-

[1] Sur la question du moulage sur le cadavre, Collignon, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 5 sq.; Id., *Lysippe*, p. 92.

vetri, d'une individualité saisissante[1] et inclinerait à croire qu'elles reproduisent un masque pris sur le défunt. On voit comment l'argile, que les artistes employaient en Italie surtout à défaut d'autres matériaux statuaires, a pu contribuer au développement du portrait.

Dans la statuaire céramique, les portraits ne manquent donc pas; ce sont des canopes, des urnes funéraires, des sarcophages, un grand nombre de têtes de grandeur naturelle, votives ou funéraires, etc.; mais, dans toutes ces œuvres, si le caractère individuel est saisi avec habileté, le travail est généralement médiocre, à part quelques exceptions, comme certaines têtes du musée étrusque du Vatican[2], une tête de jeune homme de l'Antiquarium de Munich[3]; encore sont-ce là des productions purement industrielles, exécutées par des ouvriers habiles, mais non par des artistes.

Dans cette longue et riche série de documents céramiques que nous a laissé l'Italie, il faut faire une place spéciale à *une tête de l'Antiquarium de Berlin*[4] *(fig. 22 et 23)*. C'est une véritable œuvre de statuaire, modelée par un artiste qui, tout en reproduisant les traits de son modèle, a su imprimer à son travail un cachet personnel, qui donne à ce monument une valeur toute spéciale, et le fait vivement trancher sur la médiocrité habituelle des portraits en terre cuite. Le modeleur a su rendre avec une admirable fidélité le caractère individuel, le portrait est vivant, et l'on sent que l'artiste n'a pas cherché à idéaliser

[1] Martha, *Art Etrusque*, fig. 227-8, p. 333.

[2] Helbig, *Führer*[2], II, p. 270.

[3] Christ, *Führer durch das Antiquarium*, 1901, p. 19, n° 110; Collignon, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 10.

[4] Terracotten-Inventar, n° 551. Provient de l'ancienne collection royale.

son modèle, mais s'est efforcé d'être un copiste scrupuleux de la réalité.

La tête, ainsi que l'indique la cassure du cou, n'était pas isolée, mais faisait partie d'une statue ou d'un buste[1].

L'argile est rouge clair, d'une pâte très fine, à laquelle la cuisson a communiqué une grande dureté. Le fragment mesure 0^{m},26 de haut, ce qui correspond à une figure de grandeur naturelle[1].

C'est une jeune Romaine des premiers temps de l'empire que nous avons sous les yeux, aux traits forts, épais. La chevelure forme sur le devant de la tête deux bandeaux, séparés au milieu par une raie, et tirés en arrière sur les tempes; toute la masse des cheveux est relevée sur la nuque en une natte épaisse, un catogan, serré par un cordon.

Au début de l'époque impériale, la coiffure conserve de la simplicité; on se contente de séparer les cheveux par devant en deux bandeaux et de les nouer par derrière en chignon, ou d'en former une seule masse retombant librement, reliée seulement à son extrémité par un cordon[2]. Ce n'est que plus tard que s'introduit le goût des coiffures compliquées; le front et les tempes se couvrent de boucles symétriques; sur la tête s'échafaudent des constructions étranges, dont les portraits romains nous ont laissé de nombreux exemples. Le luxe de la coiffure va toujours croissant, et les Pères de l'Eglise recommandent vainement aux jeunes filles la simplicité, leur conseillant de

[1] Nous possédons quelques bustes qui sont des portraits en terre cuite *Museo Gregoriano*, I, pl. XLVIII (buste féminin); buste funéraire de Bruxelles; Deonna, *op. cit.*, p. 70, n° 25.

[2] Hauteur du visage, de la naissance des cheveux au menton: 0^{m},15.

[3] Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. *Coma*, p. 1386.

relever décemment leur chevelure en la rattachant par un nœud sur la nuque, comme dans la tête de Berlin[1].

La coiffure de cette tête fut à la mode au temps d'Auguste et sous les Césars ses successeurs ; on en trouve des exemples dans les monuments de la statuaire, de la numismatique et de la glyptique.

Ce sont, entre autres, deux têtes, représentant des dames romaines, d'un âge assez avancé, de la collection Jacobsen à Copenhague[2]. La tresse roulée, relevée sur la nuque, se rencontre encore dans un certain nombre de têtes féminines, mais, sur le devant et sur les tempes, on voit apparaître des frisures en rangs serrés, qui remplacent les simples bandeaux des têtes précédentes, et qui annoncent les dispositions plus compliquées des époques postérieures. Telle est la coiffure de Livie, dans une tête de la collection Jacobsen[3], celle de Messaline, sur un camée[4], celle d'Agrippine[5], enfin celle que porte une Romaine inconnue, du musée de Naples[6].

On remarque que l'artiste a indiqué l'iris des yeux par un point incisé. Les sourcils sont marqués par de fines incisions obliques et parallèles. Excepté dans les grandes statues de l'archaïsme chypriote[7], ce détail ne se rencontre qu'à une époque assez récente dans la plastique en

[1] Marquardt, *La vie privée des Romains* (trad. Henry). Tome XV du *Manuel des antiquités romaines*, 2, p. 249.

[2] Bruckmann, *Griech. u. röm. Porträts*, pl. 171-2 ; 173-4.

[3] Bruckmann, *op. cit.*, pl. 6-7.

[4] Saglio-Pottier, *op. cit.*, p. 1368, fig. 1858.

[5] Visconti, *Iconographie romaine*, pl. 27, nº 6.

[6] Bruckmann, *op. cit.*, pl. 713-4 ; cf. encore Visconti, *op. cit.*, pl. 24, nº 3, 6, 7 ; pl. 28, nº 4 ; Furtwängler, *Antike Gemmen*, I, pl. XLVIII, nº 7 ; Bernoulli, *Röm. Iconogr.*, II, Münztafel, pl. II, 12 ; pl. III, 6, 7, 19.

[7] Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pl. XIII, 1, 2 ; XIV, 3, 4 ; XLIV, 1 *a*, 1 *b*, etc.

terre, et n'apparaît dans la statuaire en marbre qu'à l'époque romaine; par contre on le rencontre dans des œuvres de bronze plus anciennes, par exemple dans une tête de Lybien, au British Museum [1], datant du III[e] siècle, dans la tête d'athlète d'Olympie [2].

Le rendu minutieux des yeux et des soureils, le poli du visage, forment un vigoureux contraste avec la manière simple dont est traitée la chevelure, par grandes masses, sans détail.

Le réalisme des traits, la disposition de la chevelure et les détails dont nous venons de parler, permettent de dater cette tête du premier siècle avant notre ère.

L'Antiquarium de Berlin possède encore un *buste en terre cuite*, qui est le portrait d'un Romain âgé, aux traits énergiques. Une tunique à manches courtes couvre le buste, ainsi qu'un manteau qui traverse obliquement la poitrine et cache l'épaule gauche. La chevelure forme de courtes boucles, collées au crâne. Les pupilles sont incisées. L'argile grossière est de couleur grisâtre. Ce portrait, un peu inférieur à la grandeur naturelle, n'est pas d'un aussi bon travail que la tête précédente.

Au musée de Boston se trouve un *buste* de grandeur naturelle, d'un Romain âgé, datant du début de l'époque impériale [3].

La terre cuite a servi à reproduire à bon marché les

[1] Collignon, *op. cit.*, II, p. 567, fig. 292.

[2] *Olympia*, IV, pl. II (texte p. 10, n. 1, autres exemples).

[3] *Museum of fine art, Bulletin n° 1; Arch. Anz.*, 1902, p. 30; *Rev. arch.*, 1903, I, p. 429.

portraits des personnages célèbres. C'est ce que prouve un *buste* de grandeur naturelle, trouvé à Cologne, dans les substructions d'une maison romaine, qui est une réplique du dit Sénèque[1].

Enfin, nous pouvons mentionner encore une *tête et divers fragments d'une statue masculine*, de grandeur naturelle, trouvée en Tunisie, qui représentait peut-être l'empereur Constantin, revêtu de la cuirasse et du paludamentum. La technique dénote une époque tardive[2].

Fragments divers.

En terminant la liste des monuments que nous a transmis la plastique en terre, mentionnons encore quelques exemplaires sur lesquels nous n'avons aucun renseignement, ou certains monuments dont nous ne pouvons connaître la destination et que nous n'avons pu ranger dans une des catégories précédentes.

1. *Figure de Bacchante*, découverte à Rome, de bon travail, et de grandeur naturelle[3].

2. *Victoire*, trouvée à Bingerbruck, près Bingen, en 1874. Hauteur : 1m,25[4].

[1] *Bonner Jahrb.*, 1888, fasc. 85, p. 55-73, pl. III; Blanchet, *Etude sur les figurines de terre cuite de la Gaule romaine*, 1901, p. 43 du suppl.

[2] Musée du Bardo, *Rev. arch.*, 1902, II, p. 407, XII, Gauckler.

[3] Brongniart, *Traité des arts céramiques*, I, p. 307.

[4] *Bonner Jahrb.*, 1877, fasc. 61, p. 118, nº 161; Blanchet, *Etude sur les figurines de terre cuite de la Gaule romaine*, 1901, p. 7 du suppl.

3. *Torse masculin*, de provenance inconnue, au British Museum. La tête et les bras étaient rapportés. Grandeur naturelle. Le modelé en paraît excellent[1].

[1] Walters, *Catalogue*, p. 371, D 439, fig. 73; Id., *Hist. of anc. Pott.*, II, p. 373; Birch, *Hist. of anc. Pott.*[2]. p. 122, 497 (terminal Priapus).

V

CONCLUSIONS

En terminant cette étude sur la statuaire en terre dans les pays de l'Italie, il nous paraît utile d'exposer d'une manière succincte les conclusions auxquelles nous a conduit l'examen des textes et des monuments anciens.

Dans un précédent travail, que nous avons eu l'occasion de citer plusieurs fois [1], nous nous sommes occupés spécialement de la statuaire céramique en Grece ; dans cet ouvrage-ci, nous avons limité le champ de nos recherches à la Sicile et à l'Italie ; ailleurs encore [2], nous avons étudié les statues en terre cuite que modelèrent les ouvriers chypriotes. Chacune de ces études forme un tout par elle-même ; mais, de l'ensemble de ces documents, nous pouvons extraire quelques idées générales. Nous les avons déjà exposées en partie [3]; nous les résumons ici, en les complétant par les données nouvelles que nous a fournies l'étude contenue dans ce volume.

A coup sûr, il faut être modeste, et ne pas croire que les œuvres de terre puissent rivaliser avec les chefs-d'œuvre qu'ont créés les marbriers et les bronziers. Nous

[1] P. 9 et passim.

[2] *La statuaire céramique à Chypre*, in-8°, 17 p., Genève, 1907.

[3] *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 9 sq. *La statuaire céramique à Chypre*, p. 3 sq.

avons à faire à une catégorie de monuments qui occupent une place intermédiaire entre la grande statuaire et les productions des coroplastes. Leurs dimensions considérables, leur valeur artistique, les procédés qui ont servi à leur fabrication, empêchent de les confondre avec les figurines de terre cuite, auxquelles ils se rattachent cependant par la matière dont ils sont faits et par certains détails techniques.

L'argile offrait à l'artiste de grands avantages. Elle se laisse travailler avec une extrême facilité ; plus que le bronze ou le marbre, elle est apte à traduire fidèlement la pensée du maître, qui n'a pas de peine à façonner cette matière au gré de ses moindres désirs. Mais elle présente certains inconvénients. Cette ductilité, qui épargne à l'artiste le travail et lui permet de matérialiser rapidement ses conceptions, n'est pas un élément de progrès artistique. Ce qui n'exige pas un long effort, n'exerce pas la main de l'ouvrier et ne fait pas progresser son art. L'argile est aussi une matière trop instable ; l'œuvre fraîchement modelée peut être déformée en passant au four, car les risques de la cuisson sont considérables quand il s'agit de grandes pièces. La matière trahit la main de l'artiste qui ne peut se fier à elle.

Ce sont ces qualités et ces défauts qui ont déterminé le rôle de l'argile dans la statuaire antique. Parmi les peuples qui connurent les grandes figures de terre, les uns accordèrent à l'argile, dans leur art, une grande importance, les autres en négligèrent l'emploi.

En Grèce, elle semble n'avoir jamais eu, dans la statuaire, une place prépondérante. De bonne heure, l'artiste a compris la valeur des matières plus dures qui, plus difficiles à travailler, assuraient par cela même à son œuvre

une durée plus grande et lui donnaient une valeur plus considérable. Ce n'est pas tant par dédain pour cette matière commune, qui servait aux usages les plus humbles, que parce qu'il en connaissait les défauts, que l'artiste grec en fit un usage si modéré. Au reste, ce ne fut pas tout de suite qu'il en comprit l'impropriété statuaire; ce ne fut que peu à peu qu'il renonça aux statues céramiques. Aussi est-ce l'époque archaïque qui fournit le plus grand nombre de monuments, alors que la main de l'artiste était encore hésitante, et s'adressait aux matières faciles à travailler.

Il en est autrement à Chypre et en Etrurie. L'art chypriote est un art secondaire, industriel, médiocre, qui ne s'éleva jamais aux hautes conceptions plastiques des Grecs, mais qui se borna à reproduire les types consacrés par l'usage, ou à imiter les types créés par les arts étrangers, sans désir de progrès. Or l'argile est la matière qui convient le mieux à un tel art, par sa facilité et sa rapidité à être mise en œuvre.

L'art chypriote, tout oriental, revêt ses statues d'ornements et de bijoux ; il a le goût du petit détail, il est minutieux dans ses reproductions. L'argile rendra docilement les ornements étranges et multiples dont se parent les femmes et les guerriers ; elle permettra de transcrire jusqu'au moindre trait la finesse des grandes boucles d'oreilles, des colliers, des bracelets, les broderies délicates des vêtements, de copier, mieux que sur la pierre, les riches couleurs des étoffes et des bijoux : toute la statue resplendira des teintes éclatantes qu'aiment les Orientaux.

L'artiste étrusque, et l'artiste romain, servile imitateur du premier, sont, comme l'artiste chypriote, sans origi-

nalité, et se contentent de façonner dans la terre plastique les conceptions artistiques que leur ont transmis les autres nations. De plus, en Chypre et en Etrurie, le manque de marbre ou de pierre qui fût propre à la statuaire rendait l'emploi de l'argile nécessaire ; en Etrurie, la construction particulière du fronton dans le temple commandait l'usage de figures décoratives très légères, que l'argile pouvait fournir mieux que la pierre ou le bronze.

On comprend dès lors pourquoi la statuaire céramique a été négligée en Grèce et dans les colonies grecques, et a joui par contre d'une grande faveur à Chypre et en Italie [1].

Il y a tout lieu de croire que l'idée d'employer l'argile dans la statuaire n'est pas née dans une région particulière, mais que c'est une idée commune à tous les arts primitifs.

Nous avons repris ailleurs une hypothèse qu'avaient émise jadis plusieurs archéologues : la haute antiquité du modelage en argile nous a induit à croire que peut-être les premières statues furent en terre [2]. Cette opinion n'a pas été admise [3]. M. S. Reinach [4] la qualifie d'hérésie, et fait observer que l'argile n'est pas la première matière que l'homme ait mise en œuvre, mais qu'il a com-

[1] Pour ce qui concerne les autres régions du monde antique, Egypte, Chaldée, Assyrie, Phénicie, cf. *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 14 sq.

[2] *Ibid.*, p. 9.

[3] Paris, *Revue des Etudes anciennes*, 1907, p. 99 ; Rossbach, *Wochenschrift für klass. Philol.*, 1907, p. 313. De Ridder par contre semble admettre que les coroplastes furent peut-être les premiers artistes que le monde ait connu. *Revue Critique*, 1906, p. 481.

[4] *Rev. arch.*, 1906, II, p. 465.

mencé au contraire par travailler les matières dures, l'os et la corne, ainsi qu'en témoigne l'étude des débuts de l'art dans l'Europe occidentale ; l'homme n'a modelé l'argile qu'à la fin de l'époque néolithique.

Peut-être avons-nous eu tort de généraliser et d'appliquer à l'art primitif en général ce qui est vrai pour certaines régions, quoique logiquement, il soit naturel de penser que cette argile si ductile, à laquelle l'homme a demandé de bonne heure les divers objets de sa vie journalière, ait pu aussi, aux débuts de la statuaire, avoir été employée par l'artiste dont la main, inhabile encore, préférait sans doute les matières tendres et faciles à travailler aux matières dures. En tout cas, en ce qui concerne les régions grecques, l'antériorité de la plastique en terre semble manifeste. L'art ionien a dû pratiquer de bonne heure le modelage en argile, preuve en soit la légende de Rhoecos et de Theodoros de Samos, propagateurs en Grèce d'une technique nouvelle, qui nécessitait une connaissance développée du modelage en grandes dimensions. Derrière les monuments ioniens, nous n'entrevoyons pas, comme dans la Grèce continentale, cette légendaire sculpture de bois, mais bien plutôt l'existence de la plastique en terre, qui peut expliquer les caractères propres du style ionien, faits de mollesse et de rondeur, caractères qui sont aussi ceux des œuvres de terre cuite [1].

Nous avons émis l'idée que l'origine de la statue d'argile est étroitement liée à la fabrication des vases, que c'est des vases plastiques à forme humaine, qu'est sortie la statue de terre, par une différenciation progressive [2].

[1] *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 27 ; S. Reinach admet l'importance de la plastique en terre sur le développement de la sculpture ionienne *Rev. arch.*, 1906, II, o. 465.

[2] *Les statues de terre cuite en Grèce*. p. 11 sq.

Dans cette origine, nous constations la différence fondamentale qui sépare les figurines des statues de terre cuite : les premières, aux débuts, sont des maquettes pleines, et ne deviennent creuses qu'avec l'invention du moule ; les secondes sont, par principe, creuses, et façonnées au tour, comme des vases de grandes dimensions. L'étroite union des potiers et des modeleurs de statues est prouvée, entre autres, par la céramique chypriote ; certains fragments de Chypre sont fort instructifs à cet égard, et témoignent qu'ils ont été tournés comme des vases [1].

Notre hypothèse n'a pas trouvé de partisans [3], et M. Blümner pense qu'il vaut mieux s'en tenir à l'ancienne théorie, suivant laquelle la statue de terre n'est autre chose qu'une figurine agrandie ; que la distinction établie par nous entre les figurines et les statues est discutable, car il se pourrait que les premières statues, comme les figurines, aient été pleines. Nous ne le pensons pas. Une statue en terre, pleine, n'aurait pu subir sans dommage les risques de la cuisson ; les fendillements et les retraits de l'argile, déjà considérables quand il s'agit de figures creuses, auraient été énormes et désastreux s'ils s'étaient exercés sur une figure pleine [4].

Bien qu'elle soit une création spontanée des arts primitifs, la statuaire céramique a pu cependant exercer une certaine influence d'une région à l'autre.

Si l'Egypte, la Chaldée, l'Assyrie, ne nous ont laissé

[1] *Ibid.*, p. 13 ; ci-dessus, p. 15.

[2] Paris, *Revue des Etudes anciennes*, 1907, p. 99 ; Rossbach, *Wochenschrift für klass. Philol.*, 1907, p. 313 ; Blümner, *Berliner Philol. Wochenschrift*, 1907, p. 372-3.

[3] Sur la cuisson des statues en terre, ci-dessus, p. 20.

aucun monument qui permette d'affirmer que dans ces contrées le modeleur de statues pratiqua son art, du moins la Phénicie paraît avoir connu la plastique en terre[1], et pourrait avoir contribué à développer cette branche de l'art à Chypre, où les statues d'argile abondent[2].

En Grèce, la statuaire céramique, usitée dans les régions ioniennes, a pu être importée de là à Corinthe, en relation avec l'Ionie[3] et, au VIe siècle, centre de l'industrie des *plastai*, dont plusieurs œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Corinthe, à son tour, a pu exercer sur les modeleurs étrusques une influence que semble prouver la légende de Tarquin l'Ancien[4], et leur transmettre ce goût pour les produits céramiques, que les conditions mêmes de leur art contribuait à développer.

Enfin, d'Etrurie, la plastique en terre fut introduite à Rome, où elle a joui pendant longtemps d'une grande faveur[5].

Après de longs siècles d'oubli, ce sera dans ces mêmes régions de l'Etrurie que les artistes de la Renaissance redonneront à la statuaire de terre une vie nouvelle.

Au point de vue du développement chronologique, c'est à l'époque archaïque que la plastique en terre a le plus d'importance. Au VIe siècle, en Grèce, comme à Chypre et en Italie, on se sert volontiers de l'argile pour modeler des statues et les monuments que l'on peut dater de ce temps sont assez nombreux.

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 15 ; *La statuaire céramique à Chypre*, p. 5.
[3] *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 26.
[4] Ci-dessus, p. 80.
[5] Ci-dessus, p. 82.

Avec le commencement du V[e] siècle, ce rôle de l'argile décroît au point que les monuments, jusqu'à la fin du IV[e] siècle, font presque entièrement défaut. Ce n'est pas à dire que l'artiste ait complètement renoncé à se servir de l'argile ; mais ce n'est plus que par des raisons d'économie qu'il la met encore en œuvre, pour éviter les frais de statues de bronze ou de marbre, comme le fit le sculpteur Théocosmos[1].

Vers la fin du IV[e] siècle, il semble qu'il y ait, en Grèce, une renaissance de la plastique d'argile, déterminée par des conditions artistiques nouvelles[2] ; ce mouvement se fait aussi sentir à Chypre[3] et en Italie, où c'est cependant au I[er] siècle avant notre ère qu'il atteint son apogée[4].

Dès lors, les monuments ne manquent pas, et se rencontrent jusqu'à la fin du IV[e] siècle après notre ère. Mais ils deviennent de plus en plus grossiers ; ce ne sont plus que des produits industriels faits par des ouvriers malhabiles, qui rappellent les statues en terre d'aujourd'hui, affectionnées des Italiens et des Grecs pour la décoration de leurs maisons et de leurs jardins.

Nous avons voulu montrer, dans un chapitre de ce volume[5], quelle est l'importance de la plastique en terre dans l'histoire de l'art antique, quelle est l'influence que la statue d'argile a pu avoir sur la statue de bronze ou de pierre. Son action sur l'œuvre de bronze est indiscutable, et tout prouve que les bronziers, à cause des conditions mêmes de leur technique, marchèrent à la suite des coro-

[1] *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 28.
[2] *Ibid.*, p. 29, sq.
[3] *La statuaire céramique à Chypre*, p. 15.
[4] Ci-dessus, p. 89.
[5] Ci-dessus, p. 29 sq.

plastes[1], et leur empruntèrent maints procédés qu'on aurait pu croire particuliers à la technique du bronze. Cette influence a pu s'exercer sur les œuvres de pierre, soit directement, par les maquettes des sculpteurs, soit indirectement, par les bronziers, qui ont transmis aux marbriers bon nombre de leurs procédés et de leurs conventions[2].

Il ne faut donc pas négliger cette humble branche de la statuaire, puisqu'elle a exercé une action certaine sur les autres domaines de l'art antique.

En revanche, nous ne pouvons accorder aux modeleurs une part quelconque d'invention dans l'élaboration des types plastiques, et ce n'est qu'en hésitant que nous avons employé parfois le mot « d'artistes » en parlant de ceux qui façonnèrent dans la terre de grandes figures. Ce furent en général des ouvriers sans génie que ces fabricants de statues, qui, de même que les fabricants de figurines, suivirent docilement le mouvement artistique de leur temps, sans chercher eux-mêmes à le diriger. Ils se bornèrent à imiter les œuvres connues des grands maîtres, et ne voulurent pas faire acte d'indépendance et d'originalité. Aussi ne connaissons-nous aucun artiste, digne de ce nom, qui ait illustré l'histoire de la plastique en terre. Théocosmos avait fait une statue de Zeus[3], mais ce n'était pas un modeleur, et ce ne fut que forcé par les circonstances politiques qu'il demanda à la terre la matière d'une partie de sa statue. Kaikosthènes avait modelé des « cruda opera[4], »

[1] DE RIDDER, *Revue critique*, 1907, p. 481 ; *The Classical Review*, 1906, p. 477 ; PARIS, *Revue des Études anciennes*, 1907, p. 99 ; REINACH, *Rev. arch.*, 1906, II, p. 465.

[2] Ci-dessus, p. 36 sq.

[3] *Les statues de terre cuite*, p. 22.

[4] *Ibid.*, p. 21.

mais c'était un sculpteur, qui, de même que Zeuxis[1], n'accorda à l'argile qu'une importance secondaire. En Italie, nous connaissons les noms de Damophilos et de Gorgasos[2], qui furent à la fois peintres et modeleurs, de Vulca de Véies[3], mais ce n'étaient que de simples ouvriers, que l'on ne saurait qualifier d'artistes. Au Ier siècle, cependant, le nom d'Arkesilaos est célèbre, et ses œuvres de terre sont recherchées[4]; toutefois, sa gloire est due sans doute uniquement à ce mouvement de dilettantisme qui remet à la mode, à cette époque, les ouvrages de la *plastice*, et nous ne pouvons savoir s'il méritait ou non les éloges que lui décerne Pline.

Mais ce manque d'originalité n'a pas empêché les modeleurs antiques de nous laisser de fort belles œuvres qui, bien que reproduisant des types connus, n'en sont pas moins d'un travail remarquable, telles les statues de Faléries[5], ou la tête d'éphèbe trouvée sur l'Esquilin[6].

[1] *Ibid.*, p. 23.
[2] Ci-dessus, p. 44, 83.
[3] Ci-dessus, p. 83.
[4] Ci-dessus, p. 89.
[5] Ci-dessus, p. 113.
[6] Ci-dessus, p. 187.


TABLES

LISTE CHRONOLOGIQUE

VIe Siècle.

Fin du VIe Siècle, commencement du Ve Siècle.

Ve Siècle.

IVe—IIIe Siècles.

IIIe Siècle.

IIe Siècle.

Ier Siècle avant J.-C.

Ier Siècle après J.-C.

IIIe Siècle.

IVe Siècle.

MUSÉOGRAPHIE

PROVENANCES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

